This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

00068333T

00068333T

RECHERCHES PHILOSOPHIQUES

SUR LES PRINCIPES DE LA

SCIENCE DU BEAU

Bruxelles. — Typ. de A. Lacroix, Van Meenen et C°, rue de la Putterie, 33.

RECHERCHES PHILOSOPHIQUES

SUR LES PRINCIPES DE LA

SCIENCE DU BEAU

Ouvrage auquel l'INSTITUT IMPÉRIAL DE FRANCE (Académie des sciences morales et politiques) a décerné une mention honorable au concours de 1860

PAR

PAUL VOITURON

AVOCAT A LA COUR D'APPEL DE GAND

« L'homme en apercevant la beauté sur la terre, se ressouvient de la beauté véritable. »

PLATON.

TOME I

PARIS

A. BOHNÉ, LIBRAIRE

RUE DE RIVOLI, 170

BRUXELLES

A. LACROIX, VAN MEENEN ET Cie, ÉDITEURS

RUE DE LA PUTTERIE, 33

1861

Tous droits réservés.

265. i. 13.

PRÉFACE.

Ce n'est que depuis le commencement du siècle dernier que l'ensemble des connaissances relatives à l'idée du Beau forme une science particulière. Le premier traité sur ce sujet est dû à Crousaz (1712). Puis viennent en Angleterre Hutcheson (1720), en France le Père André (1741) et en Allemagne Baumgarten (1750). Ce dernier, que l'on a considéré à tort comme le fondateur de cette science chez les modernes, lui a donné le nom d'*Esthétique,* dénomination presque généralement reconnue aujourd'hui impropre et abusive. Avant ces différents auteurs, les théories sur le Beau faisaient partie de la philosophie proprement dite, et se rattachaient intimement aux principes généraux de celle-ci. Après eux, au contraire, l'étude philosophique de l'idée du Beau occupe de moins en moins de place dans les traités d'esthétique, lesquels ne sont plus en réalité que des théories sur les principes de la littérature et des beaux-arts. C'est ainsi que Hegel dans son *Cours d'Esthétique,* ouvrage volumineux et sans contredit le plus ingénieux et le plus complet que nous ayons sur ces matières, ne consacre qu'un très petit nombre de pages à l'analyse de cette notion. D'un autre côté, les définitions que l'on

donne de l'esthétique, comprennent toutes maintenant, outre la science du Beau, la philosophie des beaux-arts. Sans doute, quand on traite du Beau, il faut s'occuper des arts, où il tient une place très importante. Mais ne l'étudier qu'en eux, c'est prendre une partie pour le tout, et courir les risques de rester à la surface des choses. Il en a été de la science du Beau comme de la logique; s'il a pu être utile, pour explorer le champ qu'elle embrasse, de l'étudier à part, en la séparant de la philosophie, on a, en réalité, obscurci le flambeau qui devait l'éclairer, et l'on s'est attaché presque inévitablement aux parties accessoires. Nous sommes bien loin de méconnaître l'esprit philosophique qui a présidé en Allemagne aux théories sur les beaux-arts exposées dans les différents traités d'esthétique. Mais nous croyons qu'il est impossible de contester que l'idée du Beau en soi n'y a pas encore été scrutée d'une manière complète.

Ce qui a surtout empêché dans ce pays l'analyse approfondie de la notion du Beau, c'est la méthode qu'y a suivie en général la philosophie. L'étude de la pensée est négligée; et pour expliquer la nature, l'origine et le développement des choses, on se jette dans le vaste champ des hypothèses et des déductions purement logiques. En Angleterre, d'autres causes ont produit le même résultat. L'école sensualiste et l'école écossaise, qui toutes deux voulaient étudier le Beau dans les choses extérieures, ne pouvaient aller bien loin dans cette voie; le beau dans la nature nous reste inexplicable, si nous n'en saisissons dans l'esprit même la notion générale. Enfin, la révolution cartésienne en France aurait peut-être permis d'étudier le Beau dans son véritable fondement, si elle avait pu se poursuivre sans obstacles. Mais dès l'origine elle a eu à se défendre contre les attaques du sensualisme, et pendant

longtemps elle a été méconnue. L'éclectisme, qui a succédé au sensualisme, a eu une sorte de pressentiment de la vérité en adoptant la méthode de Descartes, dont la base est le rappel de la pensée à elle-même. Cependant cette école, qui de propos délibéré rejetait l'unité et composait un système de toutes pièces, empruntées aux doctrines les plus opposées, en même temps qu'elle a subi tour à tour l'influence de la philosophie écossaise et de la philosophie allemande, s'est contentée de préparer les voies à des études plus hautes. C'est ce qui explique l'absence presque complète en France de traités originaux sur la science du Beau, et le succès que semblent y obtenir aujourd'hui les théories allemandes. A part le cours d'esthétique de Jouffroy et celui de M. Cousin sur les idées du Vrai, du Beau et du Bien, il n'y a rien en France qui puisse être mis en parallèle avec les ouvrages d'esthétique produits en Allemagne.

L'Académie des sciences morales et politiques, en proposant, pour le concours de 1860, la question relative à la recherche des principes de la science du Beau, a essayé de réveiller parmi les philosophes français le goût de cette science trop négligée jusqu'ici. Il semble même que, par les termes de la question proposée, elle ait voulu restreindre le champ trop vaste de l'esthétique, telle qu'elle est maintenant définie, et prémunir les concurrents contre les dangers qu'on n'a pas toujours su éviter en Allemagne. Voici l'énoncé de la question :

« Rechercher quels sont les principes de la science du Beau, et les vérifier en les appliquant aux beautés les plus certaines de la nature, de la poésie et des arts, ainsi que par un examen critique des plus célèbres systèmes auxquels la science du Beau a donné naissance dans l'antiquité et surtout chez les modernes? »

L'Académie n'a pas cru devoir ajouter à cette question, suffisamment claire par elle-même, un programme qui en précisât la portée et l'étendue (1). Elle en a banni le mot *esthétique*, qui, en effet, n'a de signification que dans les systèmes qui font découler le Beau du sentiment. Ce qu'elle a surtout demandé aux concurrents, c'était une étude approfondie de l'idée du Beau, et elle y a subordonné l'application aux beautés les plus certaines de la nature et des arts, ainsi que la discussion des principaux systèmes auxquels la science du Beau a donné naissance. Elle n'exigeait ces dernières parties que comme moyens de vérification pour les recherches théoriques sur les principes.

« Par suite, a dit M. Barthélemy Saint-Hilaire, rapporteur de la section de philosophie, c'était des études théoriques que nous demandions surtout aux concurrents. L'histoire, sans doute, devait être consultée aux différents points de vue que recommandait votre programme, mais elle ne figurait ici qu'au second plan ; et la critique des systèmes, qui, dans d'autres concours, était l'objet essentiel, n'était dans celui-ci qu'un accessoire (2). »

Si l'histoire devait être consultée, si les systèmes sur la science du Beau devaient être l'objet d'un examen critique, l'Académie ne demandait pas, on le voit, de faire, même d'une manière accessoire, l'histoire de ces systèmes, en d'autres termes de les exposer en entier, dans leur enchaînement interne et externe, logique et chronologique. Dès lors, il était permis aux concurrents de choisir l'ordre qui leur convenait le mieux pour remplir cette condition du

(1) *Séances et travaux de l'Académie des sciences morales et politiques*, Compte-rendu de M. Ch. Vergé, bulletin de la séance du 7 février 1857 et annonce des questions, t. XL, p. 157, t. XLI, p. 241, t. XLVI, p. 150.

(2) Ibid., 1859, 2e trimestre, t. XLVIII, p. 323.

programme. Ils pouvaient exposer les systèmes dans toutes leurs parties et y joindre des réflexions critiques, ou bien, en examinant chacune des questions de principe que soulève l'étude du Beau, y introduire la discussion des solutions données par les différents auteurs. C'est ce dernier mode que nous avons adopté, afin d'éviter les redites que le premier eût nécessairement entraînées. Cependant l'honorable rapporteur nous en a fait un reproche. Après la déclaration que nous venons de transcrire, il a prétendu néanmoins que « le programme arrêté par l'Académie réclamait l'histoire d'une manière expresse (1), » et, tout en reconnaissant que nous avions sous la main tous les éléments nécessaires d'une critique approfondie des différentes doctrines, il a soutenu qu'en dispersant tous ces éléments et en nous abstenant de *les coordonner, ainsi que l'Académie le demandait,* nous avions complétement banni l'histoire et répondu imparfaitement à la question proposée. Toutefois, il a ajouté que le mode adopté par nous ne nuit en aucune façon à la clarté de notre travail. « L'auteur, a-t-il dit, manie ce procédé d'exposition avec habileté et vigueur, et il sait d'ordinaire en éviter le principal inconvénient, qui est de faire perdre de vue la pensée première autour de laquelle toutes ces citations doivent se grouper. Il a son système propre sur lequel il a les yeux toujours fixés, et qui sert à le conduire dans tous ces détours où l'on pourrait s'égarer plus d'une fois, si l'on savait moins bien le but qu'on poursuit (2). »

L'Académie, en demandant aux concurrents de vérifier leurs théories par une application aux beautés *les plus certaines* de la poésie et des arts, n'avait pas en vue la

(1) *Séances et travaux de l'Académie,* etc., p. 329.
(2) Ibid., p. 328.

philosophie des beaux-arts, à laquelle se réduisent presque entièrement de nos jours les traités d'esthétique allemands. Les concurrents pouvaient donc à leur gré présenter une esquisse de cette philosophie ou s'abstenir de le faire. Nous croyons avoir été au delà des conditions du programme en faisant une pareille esquisse; mais nous lui avons conservé son caractère essentiellement subordonné. M. le rapporteur nous l'a reproché encore; selon lui cette théorie était impérieusement exigée, et, bien que le chapitre sur les arts fût l'un des plus étendus de notre mémoire, il a trouvé que le sujet avait été traité d'une manière un peu succincte. De plus, au lieu d'appliquer nos principes aux beautés les plus certaines de la poésie et des arts, c'est à dire aux œuvres reconnues comme belles par les critiques les plus judicieux et l'assentiment unanime des nations éclairées, il eût voulu que nous eussions pris des exemples d'après notre propre sentiment et en plus grand nombre que nous ne l'avons fait. A notre avis, c'eût été faire de la critique et non plus de la philosophie; par conséquent méconnaître l'esprit de la question. M. Barthélemy Saint-Hilaire mentionne les exemples que nous avons pris dans la peinture et dans la poésie, mais il a jugé convenable de garder le silence sur ceux que nous avons choisis dans l'architecture et la sculpture.

Quoi qu'il en soit du véritable sens de la question proposée, l'honorable rapporteur de la section de philosophie a donné à notre travail des éloges auxquels nous attachons le plus grand prix. Dire, en effet, que, dans la solution d'une question relative à la recherche des principes d'une science, nous avons fait preuve d'esprit philosophique, que nous avons constamment cherché à nous élever aux principes des choses et que notre œuvre se distingue par l'unité et la vigueur des déductions, est à

nos yeux l'éloge le plus flatteur que nous puissions ambitionner et le premier de ceux que l'on pouvait adresser à un ouvrage de la nature de celui que nous présentons aujourd'hui au public. Voici en quels termes le rapporteur s'est exprimé à cet égard dans le résumé de son appréciation :

« Vous voyez, messieurs, que ce travail est extrêmement sérieux, et l'analyse que nous venons de vous en présenter, doit vous témoigner l'estime que nous en faisons. Le talent de l'auteur est surtout métaphysique, comme vous avez pu vous en convaincre; et dans toutes les questions qu'il aborde, c'est au principe des choses qu'il cherche sans cesse à s'élever. Nous n'approuvons pas sans doute son système; mais nous devons lui rendre cette justice qu'il le suit dans toutes les parties de son mémoire avec une rare constance. Ses principes une fois posés, il ne s'en écarte pas, et il tâche de les appliquer à tous les détails de la question (1). »

A côté de ces éloges, le rapport contient des critiques assez vives du système que nous avons défendu. Notre conviction ne nous permet pas de les accepter. Notre système philosophique est le spiritualisme de Platon, de saint Augustin, de Descartes et de Leibnitz, renouvelé et approfondi par les travaux des philosophes modernes (2). Nous devions donc naturellement être amené à combattre les systèmes allemands qui tous ont une parenté plus ou moins étroite avec la philosophie tout opposée d'Aristote. Les traités d'esthétique publiés en Allemagne sont empreints, selon nous, des vices de cette dernière doctrine, et ils ont beaucoup contribué à les propager en

(1) *Séances et travaux de l'Académie*, etc., p. 343.
(2) Nous citerons notamment les écrits de MM. Bordas-Demoulin et Huet.

France. Dans ce pays, la science du Beau n'a guère été cultivée; de sorte qu'indépendamment des autres causes qui y ont répandu les principes de la philosophie allemande, l'absence presque complète de traités sur le Beau y a fait recourir à ceux qui ont été publiés chez nos voisins. Pour arrêter les progrès du panthéisme allemand, fruit de l'incertitude des systèmes psychologiques d'Aristote et de Kant, il était donc utile de combattre les théories allemandes sur l'esthétique, qui presque toutes partent du sentiment pour expliquer le Beau. C'est ce que nous avons essayé de faire, en prenant pour point de départ un principe rationnel et inné. Par ce côté surtout nous nous rattachons à la philosophie de Descartes et à presque tous les auteurs français qui se sont occupés du Beau avant l'invasion des doctrines allemandes. Nous avons cru devoir signaler à l'Académie, dans un avertissement joint à notre mémoire, ce caractère de notre travail.

M. Barthélemy Saint-Hilaire, dont les traductions des œuvres d'Aristote indiquent assez les sympathies, n'a pas montré une bien grande tolérance à l'égard de notre système philosophique et en particulier de notre théorie du Beau. « On peut trouver, dit-il, qu'un des côtés les moins attaquables de la philosophie de nos voisins, ce sont peut-être leurs travaux sur l'esthétique. » Bien qu'il ait lui-même répété que cette dernière dénomination est défectueuse, pour juger les travaux des concurrents, il s'est placé précisément au point de vue des systèmes du sentiment, qui seuls légitiment cette dénomination. Ceux qui ne sont pas partis du sentiment comme base de leur système, sont déclarés par lui manquer de méthode et méconnaître les droits de la psychologie. Cependant le savant académicien n'ignore pas que celle-ci ne consiste pas uniquement à décrire des sentiments, mais qu'elle a,

au contraire, pour premier objet de constater et d'analyser les idées de la raison.

L'honorable rapporteur de la section de philosophie a déclaré ne pas approuver notre système auquel il reproche d'être une théorie purement idéaliste et un renouvellement du malebranchisme. Ce double reproche nous étonne d'autant plus que, dans son rapport, M. Barthélemy Saint-Hilaire a reproduit quelques phrases de notre mémoire qui prouvent, pensons-nous, qu'il est de tout point immérité.

Les doctrines purement idéalistes nient la réalité des choses corporelles et ne voient partout que des esprits. Nous n'enseignons rien de semblable. L'honorable rapporteur a cru voir une confirmation de son accusation dans la phrase suivante de notre mémoire. « L'être et l'idée de l'être, c'est la même chose pour l'esprit; donc pour tout être spirituel, son être c'est l'idée de l'être. Il en est exactement de même des propriétés fondamentales de l'être spirituel; pour toutes les intelligences possibles, l'activité sera l'idée d'activité, la durée l'idée de durée, l'unité l'idée d'unité, la grandeur l'idée de grandeur, la beauté l'idée de beauté, etc. » Mais il doit être évident pour tout esprit non prévenu, que nous ne parlons que de l'être qui par essence est spirituel, ou, ce qui est la même chose dans la théorie des idées innées, idée d'être, mais idée substantielle, existant par soi. Si, d'un autre côté, nous prétendons que dans nos connaissances il n'entre rien du dehors, parce qu'elles ne sont jamais que des combinaisons de nos idées innées, nous ne nions pas l'action qu'exercent sur l'esprit les sensations représentatives et affectives. Fidèle à la doctrine de Descartes, nous trouvons une preuve de l'existence des corps dans l'ordre, la succession et la permanence de ces sensations qui ne

dépendent pas de notre principe pensant, mais qui ont leur cause hors de nous. Enfin, si nous disons que l'idée du Beau n'est pas celle d'une qualité essentiellement sensible comme l'idée de la couleur, celle de la pesanteur, etc., nous reconnaissons qu'outre la beauté spirituelle il y a une beauté matérielle; mais nous ajoutons que celle-ci n'existerait pas pour nous, si nous n'étions doués d'intelligence, pas plus qu'elle n'existe pour les animaux et que la lumière n'existe pour l'aveugle-né.

Après avoir reproduit un passage de notre mémoire où nous défendons la doctrine des idées innées, et un autre où nous montrons, par les arguments de Descartes, l'union intime de nos idées et des idées divines, M. Barthélemy Saint-Hilaire prétend que c'est là un renouvellement du malebranchisme. Cependant le savant académicien n'ignore pas non plus que Malebranche a combattu les idées innées et que son système n'est erroné que par le côté exclusif de la vision en Dieu. Nous savons que ce philosophe a enseigné d'autres erreurs encore, telles que le système des causes occasionnelles, de la substance des choses matérielles réduite à l'étendue, de l'optimisme, etc.; mais outre que nous avons combattu toutes ces erreurs, le rapporteur ne les signale pas dans notre travail. Si donc notre système est un renouvellement du malebranchisme dégagé de toutes ses erreurs, il est permis de voir un éloge dans le reproche même qui nous est adressé.

L'honorable rapporteur après avoir présenté de chacun des chapitres de notre mémoire une analyse dont l'exactitude est parfois au moins douteuse, y ajoute quelques critiques de détail que nous ne relèverons pas, bien que la plupart nous aient paru manquer de fondement ou porter l'empreinte de l'exagération. Ses préventions contre un système qu'il ne partage pas, ont évidemment rejailli

sur le jugement qu'il porte. Mais nous croyons devoir répondre quelques mots à un passage du rapport qui nous semble porter atteinte à l'indépendance avec laquelle nous avons adopté notre système. M. Barthélemy Saint-Hilaire dit que pour expliquer l'origine de la laideur dans le monde, nous déclarons nous en tenir aux traditions religieuses. Une pareille déclaration ne se trouve point dans notre mémoire. Ce n'est que comme confirmation des *déductions philosophiques* par lesquelles nous avons essayé de résoudre le problème de l'origine de la laideur, que nous avons invoqué les traditions de presque *toutes* les religions. En cela nous avons suivi une méthode qui est généralement reconnue philosophique, et dont Platon lui-même a donné plus d'un exemple. Nous savons qu'au moyen âge, la philosophie d'Aristote est devenue l'humble servante de la théologie; mais nous ne croyons pas qu'un pareil reproche puisse être adressé à la doctrine platonicienne. Pour notre part, ce que nous revendiquons avant tout, c'est l'indépendance de toute espèce d'autorité religieuse ou scientifique dans le domaine de la philosophie.

Les critiques, selon nous peu fondées, que l'honorable rapporteur a faites de notre système, ont eu de l'influence sans doute sur le jugement par lequel l'Académie a placé notre travail au second rang. Cependant notre intention n'est pas d'appeler de ce jugement devant le grand jury de l'opinion publique. Au moment où nous écrivons ces lignes, nous ne connaissons pas le mémoire auquel l'Académie, sur la proposition de la section de philosophie, a décerné la médaille. Mais si nous nous inclinons devant l'autorité et la compétence de la section de philosophie, nous savons que le rapport sur le mérite des mémoires envoyés au concours, est l'œuvre personnelle de celui qui en est chargé, et que cette œuvre porte

nécessairement le cachet de ses opinions individuelles. Nous croyons donc pouvoir, sans manquer au respect dû à l'Académie, appeler des jugements personnels de M. Barthélemy Saint-Hilaire sur les caractères généraux de notre système et en particulier sur le mérite de notre théorie du Beau.

Afin de nous conformer à une invitation adressée par l'Académie aux concurrents qui publient ceux des mémoires qui ont obtenu des distinctions, nous déclarons que nous n'avons rien changé au fond de notre travail. Mais usant d'une faculté accordée même à celui qui a remporté la médaille, et que les conseils du rapporteur ont consacrée de nouveau en cette occasion, nous avons cru devoir opérer quelques transpositions, et ajouter quelques développements, de peu d'importance du reste, à certaines parties de notre mémoire. La concision est une qualité du style philosophique; cependant poussée trop loin, elle expose à n'être compris que des seuls initiés. Quelques passages du rapport nous ont prouvé que nous n'avions pas toujours évité ce danger. Quant aux transpositions, elles sont relatives au chapitre qui traite du sentiment du Beau; nous y avons réuni tous les passages des chapitres précédents qui y avaient rapport, tandis que nous en avons détaché une dissertation relative à l'antériorité du jugement du Beau sur le sentiment que le Beau nous fait éprouver, pour former avec quelques considérations nouvelles sur la méthode, le second paragraphe du premier chapitre. Enfin, nous avons comblé dans le dernier chapitre de l'ouvrage, quelques lacunes que le peu de temps donné aux concurrents pour répondre à la question, ne nous avait pas permis d'abord d'éviter.

Gand, août 1860.

RECHERCHES PHILOSOPHIQUES

SUR LES PRINCIPES DE LA

SCIENCE DU BEAU.

CHAPITRE PREMIER.

—

DE LA SCIENCE DU BEAU.

—

§ 1er. — Du fondement rationnel de la science du Beau.

La première question qui se présente quand on entreprend de traiter du Beau, est celle de savoir si nous pouvons parvenir à sa notion. L'esprit humain peut-il s'élever jusqu'à la connaissance du Beau, ou doit-il se borner à analyser le sentiment que le Beau nous fait éprouver? Y a-t-il un ensemble de connaissances relatives au Beau, et propres à nous éclairer sur sa nature, ses caractères, son origine et même sur le but qu'il peut avoir dans la création; en d'autres termes y a-t-il une science du Beau?, cette science a-t-elle un objet que l'intelligence puisse embrasser et définir?

De toutes les idées abstraites qui, depuis que la pensée humaine s'est révélée à elle-même, ont offert un champ plus ou moins vaste aux spéculations philosophiques, il n'en est point peut-être que l'on ait plus négligée que celle du Beau. Malgré quelques recherches d'une profondeur incontestable, sur la nature du Beau, dans l'antiquité et surtout dans les temps modernes, on n'est pas par-

venu à déterminer d'une manière bien précise ce qui caractérise cette idée, et, le plus souvent, on s'est borné à décrire les effets du Beau en nous, sans approfondir la notion que nous en avons. Il ne faut donc pas s'étonner si cette idée, aujourd'hui encore, reste obscure pour ceux-là même qui se sont élevés le plus haut dans la connaissance des premiers principes, et qu'elle soit parfois niée non-seulement par ceux qui n'ont de la nature des choses que des notions superficielles, mais aussi par des philosophes et des artistes.

On entend dire, en effet, chaque jour qu'on ne peut disputer des goûts, que le Beau c'est ce qui plaît, et que ce qui plaît à l'un souvent ne plaît pas à un autre. D'après cette opinion, le Beau serait quelque chose d'essentiellement insaisissable pour l'esprit, n'agissant que sur nos organes extérieurs, ne se révélant que par le plaisir qu'il nous cause, et toute la science du Beau se réduirait à l'analyse des impressions individuelles que nous ressentons en présence de certains objets.

A ce système, nous répondrons avec Platon et la plupart des philosophes spiritualistes, que l'on peut, en effet, différer d'opinion sur ce qui est beau dans la nature, dans l'homme ou dans la société, et c'est en ce sens qu'il est vrai de dire que l'on ne peut disputer des goûts; mais qu'il est impossible de différer d'opinion sur ce que c'est que le Beau, sur l'idée que l'on a, lorsqu'on affirme qu'une chose est belle, puisque sans cela il serait impossible de s'entendre. Si l'idée du Beau n'existait pas, d'après quoi jugerait-on, en effet, qu'une chose est belle, et en prononçant ce mot quelle idée ferait-on naître dans l'esprit de ceux à qui l'on parle? Ce n'est pas une sensation ou un sentiment tout à fait individuel que l'on exprime alors, mais un jugement qui s'impose à la raison de tous, sauf les différences de degrés que le sentiment individuel peut y introduire. Ce jugement dans son principe a la même valeur pour nous que tout autre jugement absolu, et nous disons qu'une chose est belle au même titre que nous disons qu'une action est conforme à la justice ou qu'une proposition est vraie. De nécessité il faut donc, lorsque l'on porte un pareil jugement, que l'on ait en soi la

notion abstraite du Beau, une et la même pour tous, comme l'on a la notion du juste, celle du vrai, etc. Nous laissons de côté, pour le moment, la question de savoir si cette notion est innée en nous, ou si elle est acquise par une opération quelconque des facultés de l'esprit; ce que nous voulons établir c'est uniquement sa réalité et son universalité.

Le beau c'est ce qui plaît, dit-on. Mais la satisfaction que nous procure ce qui est beau n'existe-t-elle que pour le sens? L'admettre, c'est d'abord nier que les choses qui ne tombent point sous les sens puissent être belles; ainsi, dans ce système, de belles lois, de beaux sentiments, de belles pensées seront des chimères et des abus de langage. De plus, c'est méconnaître la nature humaine. Quelle que soit l'opinion que l'on se forme de nos facultés intellectuelles, toujours faudra-t-il reconnaître qu'elles appartiennent à un principe distinct de la matière et par conséquent des sens, sinon l'on retombe dans le matérialisme et dans les conséquences absurdes que ce système entraîne (1). Si donc il y a en nous un principe spirituel, ce principe ne peut rester inactif lorsqu'une chose belle nous affecte. Ne saute-t-il pas aux yeux, au contraire, qu'en présence d'un objet beau, l'esprit porte toujours sur cet objet et sur ses qualités un jugement quelque vague et obscur qu'il puisse être dans certains cas, et que c'est encore l'esprit, bien plus que les sens, qui éprouve l'émotion ou le sentiment du Beau. Le Beau loin d'être insaisissable pour l'esprit, comme on le prétend, est quelque chose d'essentiellement intelligible. Il est aussi, comme tel, le même pour tous, car le principe spirituel en nous, quoique propre à chacun, ne peut cependant différer dans ses éléments constitutifs, sans cesser d'être ce qu'il est par essence: un, indivisible, universellement représentatif et en relation directe avec la vérité éternelle.

D'ailleurs, si la notion du Beau n'existait pas et n'était pas la même pour tous, comment le goût, c'est-à-dire la faculté que nous

(1) Les travaux de la philosophie moderne ont suffisamment démontré la fausseté du matérialisme, pour nous dispenser d'y revenir ici.

avons de juger du Beau et d'en éprouver le sentiment, serait-il susceptible d'une certaine éducation? Le perfectionnement du goût ne peut être nié; c'est un fait d'expérience journalière et individuelle. Mais qui dit perfectionnement dit règle, direction, but. Le goût doit donc avoir une règle, et cette règle ne peut être que la notion même du Beau.

Nous voyons déjà par ces considérations générales, que la science du Beau est possible, puisque la notion du Beau doit exister en nous et qu'elle est universelle. Un philosophe moderne, tout en reconnaissant le caractère d'universalité du jugement que nous portons sur la beauté, a cependant nié qu'il fût possible de déterminer la notion du Beau, et, par conséquent, de faire une science qui eût cette notion pour objet; ce philosophe est Emm. Kant. La réputation dont il jouit en Allemagne et même en France, nous impose l'obligation d'exposer et d'examiner avec soin son système sur ce point. Cet examen, d'ailleurs, nous permettra de mettre dans tout son jour la réalité de la notion du Beau en nous.

« Il n'y a pas, dit-il, de science du Beau, mais seulement une critique du Beau; de même, il n'y a pas de belles sciences, mais seulement des beaux-arts : En effet, en premier lieu, s'il y avait une science du Beau, on déciderait scientifiquement, c'est-à-dire par des arguments, si une chose doit être ou non tenue pour belle; et alors le jugement sur la beauté, rentrant dans la sphère de la science, ne serait plus un jugement de goût. Et, en second lieu, une science qui, comme telle, doit être belle, est un non-sens. Car si on lui demandait à titre de science des principes et des preuves, on nous répondrait par de *bons mots* (1). »

Nous verrons plus loin en quoi consiste pour l'auteur le jugement de goût. Mais le passage que nous venons de transcrire ne nous fait pas suffisamment connaître les motifs pour lesquels Kant n'admet pas que l'on puisse décider, par des arguments, si une chose doit être ou non tenue pour belle. Il les expose dans un

(1) Kant, *Critique du jugement*, traduction par Barni, t. I, p. 248.

chapitre qui a pour objet de prouver qu'il ne peut y avoir de principe objectif du goût.

« Un principe du goût, dit-il, serait un principe sous lequel on pourrait subsumer le concept d'un objet, pour en conclure que cet objet est beau. Mais cela est absolument impossible. Car le plaisir doit être immédiatement attaché à la représentation de l'objet, et il n'y a point d'argument qui puisse nous persuader de le ressentir. Quoique les critiques, comme dit Hume, puissent raisonner d'une manière plus spécieuse que les cuisiniers, le même sort les attend. Ils ne doivent pas compter sur la force de leurs preuves pour justifier leurs jugements, mais en chercher le principe dans la réflexion du sujet sur son propre état (de plaisir ou de peine), abstraction faite de tout précepte ou de toute règle.

« Si donc tous les critiques peuvent et doivent raisonner, de manière à corriger ou à étendre nos jugements de goût, ce n'est pas pour exprimer dans une formule universellement applicable le motif de cette espèce de jugements esthétiques, car cela est impossible; mais pour étudier les facultés de connaître et leurs fonctions dans ces jugements, et pour expliquer par des exemples cette finalité subjective réciproque de l'imagination et de l'entendement, dont la forme, dans une représentation donnée, constitue la beauté de l'objet de cette représentation. Ainsi la critique du goût n'est que subjective, relativement à la représentation par laquelle un objet nous est donné, c'est-à-dire qu'elle est l'art ou la science qui ramène à des règles le rapport réciproque de l'entendement et de l'imagination dans la représentation donnée (rapport indépendant de toute sensation ou de tout concept antérieur), et qui, par conséquent, détermine les conditions de la concordance ou de la discordance de ces deux facultés. Elle est un *art*, quand elle se borne à expliquer ce rapport et ces conditions par des exemples; une *science*, quand elle dérive la possibilité de cette espèce de jugements, de la nature de ces facultés en tant que facultés de connaître en général (1). »

(1) Kant, *Critique du jugement*, t. I, p. 213 et suiv.

Nous ne pouvons exposer ici en détail le système du philosoph allemand sur le mécanisme et les fonctions des facultés de l'espr dans la connaissance en général et dans le jugement de goût e particulier. Il nous suffira, pour faire comprendre ce qui précèd de rappeler quelques points généraux de sa doctrine.

Toute connaissance humaine dérive, pour lui, de deux sources la sensibilité et l'entendement. La sensibilité est la capacité pur ment passive de recevoir des représentations des objets extérieu au moyen de la sensation; ces représentations, qu'il nomme aus intuitions, ne nous donnent que l'apparence et le phénomèn L'imagination doit ramener à une certaine unité les représent tions des objets, auxquelles la sensibilité attache des formes *priori* qui consistent dans l'*espace* et le *temps* ou concepts sens bles. L'entendement plane au-dessus de la sensibilité; son rôl est de donner une nouvelle unité aux produits de celle-ci; c'e une faculté au moyen de laquelle on parvient à connaître l intuitions, lesquelles deviennent ainsi la matière de la connai sance dont elle fournit la forme, le général. L'entendement est l source des concepts purs ou des notions; mais ces notions n'o aucune valeur objective, ce sont de simples formes ou catégori qui seraient vides sans les intuitions. L'opération qui a pour b de placer les intuitions sous les formes de l'entendement qui leu correspondent, se nomme subsomption. C'est l'œuvre du jugemen Les objets sensibles, tels que l'entendement les voit dans la sens bilité, s'appellent *schèmes*, ou ce que les images présentent d général.

Toute connaissance se compose ainsi de deux éléments : l'un fourni par le dehors, par la sensation; l'autre, tiré de nous-mêm et qui consiste dans les principes purs ou *a priori*. Mais que l'o ne s'y trompe pas; selon Kant, nous ne connaissons nulle cho en soi; l'esprit n'opère que sur des phénomènes sans rapport ce tain avec les objets. Et quant aux connaissances *a priori*, quan aux formes particulières de l'entendement, ce ne sont que l conditions de l'activité de l'esprit; elles ne nous font concevo que la simple possibilité de la connaissance des choses.

Au-dessus de l'entendement, le philosophe de Kœnigsberg place une nouvelle faculté de l'esprit qu'il nomme la raison. Son caractère est de tendre à l'unité absolue par le moyen des *idées*, qui sont ainsi, pour lui, les formes suivant lesquelles la raison s'exerce. Mais ces formes, nous ne pouvons en aucune façon les connaître, parce que nous ne trouvons dans le domaine de l'expérience aucun terme correspondant, et qu'un pareil terme est nécessaire pour toute connaissance. La raison, par conséquent, n'a pas plus de valeur objective que l'entendement pur.

En résumé, dans le système de Kant, la connaissance est le résultat d'un travail de l'esprit sur les représentations ou images des objets extérieurs, et qui consiste à classer ces représentations sous certaines formes générales, mais vides, préexistantes en nous. L'imagination a pour mission d'établir de l'unité dans les sensations, l'entendement d'en établir à son tour dans les produits de la sensibilité, et la raison dans ceux de l'entendement.

A côté du jugement qui classe les intuitions ou représentations des choses extérieures sous les formes ou concepts *a priori* de notre entendement, et au moyen duquel nous parvenons à la connaissance, Kant veut qu'il y ait une autre espèce de jugement auquel il donne le nom de jugement esthétique ou jugement de goût. Voici la différence qu'il prétend exister entre ces deux espèces de jugements :

Les sensations ou représentations des objets extérieurs peuvent être envisagées sous deux rapports : ou bien comme matière de nos connaissances, lorsqu'elles donnent lieu à la subsomption qu'en fait le jugement sous les concepts *a priori;* ou bien simplement comme source de plaisir ou de peine. Dans ce dernier cas, il ne peut s'agir de connaissance, car, dit Kant, le plaisir ne nous fait rien connaître de l'objet de la représentation. Quel sera donc alors le rôle du jugement? « Lorsque le plaisir, répond-il, est lié à la simple appréhension (*apprehensio*) de la forme d'un objet de l'intuition, sans que cette appréhension soit rapportée à un concept et serve à une connaissance déterminée, la représentation n'est pas alors rapportée à l'objet, mais seulement au sujet;

et le plaisir ne peut exprimer autre chose que la concordance de l'objet avec les facultés de connaître qui sont en jeu dans le jugement réfléchissant, et en tant qu'elles y sont en jeu (1). » C'est ce qu'il nomme la finalité formelle et subjective de l'objet, parce que la sensation n'a point rapport à quelque concept contenant un but, mais seulement aux facultés de connaître en général. Porter un jugement sur la finalité d'un objet, sans que ce jugement soit fondé sur un concept actuel de l'objet, et sans qu'il en fournisse aucun, c'est faire un jugement esthétique. Le jugement de goût est donc, pour Kant, l'acte de l'esprit qui aperçoit l'accord de l'imagination, par l'effet naturel d'une représentation donnée, avec l'entendement ou la faculté des concepts, sans s'élever néanmoins jusqu'aux concepts, accord d'où résulte un sentiment de plaisir. L'objet qui procure ce plaisir, il le nomme Beau, et la faculté de juger au moyen de ce plaisir est le goût.

Le jugement de goût a, dit-il, la prétention légitime d'avoir une valeur universelle. Non pas que le plaisir ait une nécessité objective et qu'il soit lié *a priori* à quelque concept, puisqu'on ne peut déterminer *a priori* quel objet est ou n'est pas conforme au goût et qu'il faut en faire l'expérience; mais le principe de ce plaisir étant dans les conditions universelles, quoique subjectives, de la concordance de la représentation d'un objet avec le rapport des facultés de connaître entre elles (l'imagination et l'entendement), il en résulte que celui qui, dans la pure réflexion qu'il fait sur la forme d'un objet, sans avoir en vue aucun concept, éprouve du plaisir, celui-là, tout en portant un jugement empirique et individuel, a le droit de prétendre à l'assentiment de chacun.

C'est en ce sens que Kant admet que les jugements de goût supposent un principe *a priori* et qu'ils sont soumis à la critique. Ce principe a le caractère d'universalité; mais on se tromperait fort si l'on croyait que ce caractère leur vient d'une notion générale de la beauté, que nous portons en nous-mêmes; il répète en

(1) Kant, *Critique du jugement*, t. I, p. 45.

vingt endroits que ce principe n'est ni un principe de connaissance pour l'entendement, ni un principe pratique pour la volonté.

« Si donc le jugement, dit-il, ne se fonde point sur un concept d'objet, il ne peut consister que dans la subsomption de l'imagination même (dans une représentation par laquelle un objet est donné) sous les conditions qui permettent à l'entendement en général de passer de l'intuition à des concepts. En d'autres termes, puisque la liberté de l'imagination consiste dans la faculté qu'elle a de schématiser sans concept, le jugement de goût doit reposer uniquement sur le sentiment de l'influence réciproque de l'imagination avec sa *liberté* et de l'entendement avec sa *conformité à des lois*, par conséquent sur un sentiment qui nous fait juger l'objet d'après la finalité de la représentation (par laquelle cet objet est donné) pour le libre jeu de la faculté de connaître. Le goût, comme jugement subjectif, contient donc un principe de subsomption, non pas des intuitions sous des concepts, mais de la *faculté* des intuitions ou des exhibitions (c'est-à-dire de l'imagination) sous la faculté des concepts (c'est-à-dire l'entendement), en tant que la première *dans sa liberté* s'accorde avec la seconde *dans sa conformité à des lois* (1). »

Le plaisir que nous éprouvons dans le jugement de goût provient du sentiment de la concordance de la représentation de l'objet avec nos facultés de connaître. Ce qu'il y a d'*a priori* dans ce jugement ce n'est pas le plaisir lui-même, mais l'*universalité de ce plaisir*, perçu comme lié dans l'esprit au simple jugement sur un objet. « C'est par un jugement empirique, dit Kant, que je perçois et que je juge un objet avec plaisir. Mais c'est par un jugement *a priori* que je le trouve beau, c'est-à-dire que j'exige de chacun, comme nécessaire, la même satisfaction (2). »

On comprend maintenant comment ce philosophe a pu dire : « La beauté n'est rien en soi et indépendamment de la relation au sentiment du sujet (3) ; » comment il arrive à nier toute science

(1) Kant, *Critique du jugement*, t. I, p. 216.
(2) *Ibid.*, t. I, p. 221.
(3) *Ibid.*, t. I, p. 92.

les beautés ou sur les imperfections d'un ouvrage. Tant qu'il s'agit de l'imagination et des passions, je crois qu'il est vrai que l'on consulte peu la raison; mais quand il est question d'ordre, de décorum, de convenance, enfin partout où le meilleur *goût* diffère du plus mauvais, je suis convaincu que c'est l'entendement, et rien autre chose, qui agit; il est réellement bien éloigné d'agir toujours promptement, ou quand cela est, il s'en faut qu'il le fasse avec justesse. Il arrive souvent que les hommes qui ont le meilleur *goût*, après avoir réfléchi, parviennent à renoncer à ces jugements prématurés et précipités que l'esprit, par l'aversion qu'il a pour l'indifférence et le doute, aime à former sur-le-champ. On sait que le *goût*, quel qu'il soit, se perfectionne exactement comme nous perfectionnons notre jugement, en étendant nos connaissances, en donnant la plus grande attention à notre objet, et en nous exerçant souvent. Pour ceux qui n'ont pas suivi cette méthode, si leur *goût* se décide promptement, ce n'est jamais avec certitude, avec assurance; et cette promptitude n'est due qu'à leur présomption et à leur témérité, et non pas à ce rayon de lumière, qui en un moment peut chasser les ténèbres de leur esprit. Mais ceux qui se sont livrés à cette espèce de connaissance qui fait l'objet du goût, parviennent par degrés et par habitude à acquérir non seulement de la justesse, mais de la vivacité dans le jugement. C'est ce que font tous les hommes en suivant les mêmes méthodes dans toutes les autres occasions. D'abord on est obligé d'épeler, ensuite on parvient à lire, on finit par lire couramment; mais cette célérité dans l'opération du *goût*, ne prouve point que le *goût* soit une faculté distincte. Je ne crois pas que personne ait suivi une discussion touchant des choses du ressort de la simple raison, sans avoir observé l'extrême promptitude avec laquelle la dispute s'est engagée, les principes se sont établis, les objections se sont faites et ont été détruites, et les conséquences ont été tirées des prémisses. On ne peut pas supposer que le *goût* agisse avec plus de vitesse; cependant il n'y a que la simple raison que l'on soupçonne qui agisse, ou qui puisse en être soupçonnée. Il est inutile de multiplier les principes pour

chaque apparence différente; cela serait aussi trop peu philosophique (1). »

Ce passage est remarquable en ce qu'il établit que le goût, quelle que soit la promptitude avec laquelle il s'exerce, n'est jamais séparable des principes de la raison et du jugement. Mais cette réfutation a ici d'autant plus de valeur qu'elle émane d'un philosophe que personne ne songera à accuser d'idéalisme. Le système que nous combattons ne peut donc invoquer en sa faveur l'observation exacte des faits intimes de la conscience en présence du Beau. Il y a plus, Kant ne peut défendre son système qu'en tombant dans une foule de contradictions. Après avoir nié l'existence de la notion du Beau, il finit par l'avouer, tout en prétendant, d'accord en cela avec les principes généraux de sa doctrine, qu'il nous est impossible de la saisir et de la définir. Il redit à satiété que le jugement de goût est celui qui se fait sans concept; puis, en proposant ce qu'il nomme la solution de l'antinomie du goût, il reconnaît que le caractère d'universalité du jugement de goût exige un concept, mais un concept qui ne fasse rien connaître et qui ne donne aucune preuve. Ce concept est le concept pur que la raison, selon lui, nous offre du supra-sensible, et il finit en disant que la raison déterminante du jugement de goût se trouve dans le concept de ce qui peut être considéré comme le *substratum* supra-sensible de l'humanité (2).

La question ramenée à ce point est la question de la philosophie elle-même. La raison humaine peut-elle se saisir et se connaître; est-elle une substance ou une forme vide; les idées, dans ce qu'elles ont de fondamental, d'essentiel et de général, sont-elles innées ou seulement acquises par une opération quelconque de l'esprit faite sur les sensations; y a-t-il une séparation absolue entre l'objet connu et le sujet connaissant? Nous devons résoudre ici ces questions, sans cela il nous serait impossible de détermi-

(1) Burke, *Recherches philosophiques sur l'origine des idées que nous avons du Beau et du Sublime*, trad. par D. F. (Dissertation sur le Goût). Paris, 1765, t. I, p. 52 et suiv.

(2) Kant, *Critique du jugement*, t. I, p. 313 et suiv.

ner en quoi consiste la notion du Beau, et de donner à la science qui a cette notion pour objet, un fondement solide.

Ç'a été la gloire de Descartes d'avoir rappelé la pensée à elle-même et placé ainsi la philosophie sur une base désormais inébranlable. Comme le fait remarquer avec raison M. Cousin, en réfutant la méthode suivie par Hutcheson dans la recherche de la notion du Beau, c'est l'étude de nous-mêmes qui est le point de départ obligé du philosophe. Mais cette étude ne nous apprend pas seulement quelles sont les facultés de l'esprit et par quelles opérations il parvient à connaître la nature des choses, elle nous conduit directement à saisir les notions et l'essence même de ce qui est, parce que c'est au fond de nous-mêmes et en Dieu, auquel nous sommes unis intérieurement, que nous puisons les éléments de toutes nos connaissances. La psychologie et l'ontologie ne peuvent donc être séparées, et c'est pour avoir fait cette séparation que Kant, notamment, est arrivé à nier la réalité de la notion du Beau, et à briser l'unité et la simplicité du principe pensant en nous.

Je pense, donc je suis, a dit Descartes, et de cette proposition simple et évidente par elle-même, il a fait sortir toute la philosophie. L'être en nous se présente donc comme pensée, c'est-à-dire comme principe réfléchissant, se saisissant, se connaissant lui-même, en un mot comme idée. L'être et l'idée de l'être, c'est la même chose, et toutes les propriétés de notre être, telles que l'activité, l'unité, la durée, la beauté, la relation, l'ordre, etc., sont des idées. Nos idées sont donc innées, puisqu'elles constituent notre principe pensant lui-même. Mais la pensée, qui n'est autre chose que l'âme se repliant sur elle-même, peut être à l'état de puissance ou à l'état d'acte; nous pouvons la saisir dans une sorte d'indétermination d'elle-même, ou bien spécifiée, particularisée d'une infinité de manières différentes. En nous pensant nous-mêmes, non seulement nous saisissons nos propriétés particulières, mais nous concevons une foule d'autres propriétés qui toutes, comme celles qui nous appartiennent, ont leur fondement dans notre être. De là, en nous, le général et le particulier, ou

une infinité de déterminations possibles de l'idée générale d'être. C'est par là que nos idées sont universellement représentatives. Les images que nous fournissent les sens, ne font que réveiller en nous les idées correspondantes aux choses extérieures; mais elles nous donnent, par cette excitation venant du dehors, la certitude de l'existence des corps.

La pensée une fois produite ne s'échappe pas à elle-même; quelque chose la rattache continuellement à son être, à la puissance dont elle est sortie. Ce lien, qui constitue l'unité du moi, c'est l'amour ou la volonté, facultés dont le but au moins est identique, puisqu'il consiste dans la possession de l'être. Il n'y a donc point en nous de facultés vides; l'intelligence, l'entendement ou la pensée proprement dite, c'est l'être passé de la puissance à l'acte, c'est l'être se voyant, se contemplant, se pensant lui-même; l'amour et la volonté sont encore l'être replié sur lui-même, la pensée rattachée à son propre fond, l'être spirituel s'aimant, se voulant et se possédant.

Cependant nous ne nous suffisons point à nous-mêmes; dans chacune de nos pensées, il entre des idées d'infini absolu, de perfection sans terme, d'éternité et d'immuabilité qui ne peuvent nous appartenir. Si ces idées ne sont pas et ne peuvent être des propriétés de notre moi, comment se fait-il que nous les trouvions dans notre intelligence? Nous viendraient-elles des sens? Mais les sens à proprement parler ne nous donnent rien; ils ne font qu'exciter les idées en nous, puisque nous pouvons écarter toutes les images qu'ils nous fournissent, sans diminuer l'inépuisable fécondité de notre être pensant, lequel nous offrira toujours toutes les idées possibles et toutes les combinaisons possibles des idées. D'ailleurs, comment les sens qui ne sont en rapport qu'avec le fini, le contingent et le périssable, pourraient-ils nous montrer l'infini, l'absolu et l'immuable? Il faut donc qu'au fond de nous-mêmes un être intelligent comme nous, mais possédant ces qualités que nous n'avons pas, nous permette de les penser ou de les saisir en s'unissant à nous; cet être, c'est Dieu, et nous sommes unis à lui par le fond de notre pensée, par notre intelligence, par notre amour

et notre volonté. Si cette union n'existait pas, notre pensée serait impossible, notre être manquerait d'appui et retomberait dans le néant.

Cette union de l'âme et de Dieu nous montre l'identité de la raison chez tous les hommes. Il n'y a, il ne peut y avoir qu'un seul Dieu et une seule vérité. Conçoit-on qu'il y ait deux Êtres absolus, deux Êtres infiniment parfaits? Une pareille conception serait contradictoire, car, s'il y avait deux Êtres absolus, aucun des deux ne le serait, et s'il y avait deux êtres infiniment parfaits, l'esprit concevrait au-dessus de ces deux êtres un autre Être qui les comprendrait tous deux, et qui, lui, serait seul infiniment parfait. Le fondement suprême de toutes les intelligences est donc un et identique. Mais le fondement propre à chacune est aussi le même pour toutes. L'être et l'idée de l'être, avons-nous dit, c'est la même chose pour l'esprit; donc pour tout être spirituel, son être c'est l'idée de l'être, et il en est exactement de même de toutes ses propriétés fondamentales; pour toutes les intelligences possibles, l'activité sera l'idée d'activité, la durée l'idée de durée, l'unité l'idée d'unité, la grandeur l'idée de grandeur, la beauté l'idée de beauté, etc. Pour tout être spirituel encore, il y aura une sorte de dédoublement que l'on nomme réflexion, pensée, c'est-à-dire puissance d'une part et acte de l'autre ou intelligence, et de plus union intime de la puissance et de l'intelligence, union qui n'est autre chose que l'amour et la volonté. Il est impossible de concevoir autrement l'être pensant. Sans doute les âmes peuvent différer en fécondité, en force d'intelligence, d'amour et de volonté, mais ce ne peut être là qu'une question de degré; les qualités fondamentales, les vérités, les idées, tout ce qui constitue en un mot l'être spirituel doit se retrouver invariablement, identiquement dans toutes les intelligences. De même que la vérité, qui a son fondement en Dieu, est une et identique, la vérité que nous puisons au fond de nous-mêmes, et qui est inséparable de la première, est aussi une et identique à elle-même. Si par impossible les corps pouvaient penser, l'être en eux deviendrait idée d'être, la quantité idée de quantité, la force idée de force, et ils auraient

nécessairement une intelligence douée d'amour, de volonté et de liberté ; enfin ce qui est vérité pour Dieu et pour nous le serait également pour eux. Tout cela est de l'essence même de l'être pensant.

Si donc la beauté se trouve dans notre être spirituel, nous devons par cela même avoir l'idée du Beau. De plus, comme l'esprit dans toutes ses connaissances ne fait jamais que se connaître soi-même, se saisir dans toutes ou dans quelques-unes de ses propriétés, à différents degrés, et, s'il est permis de s'exprimer ainsi, sous différentes combinaisons, nous pouvons déterminer cette idée du Beau, la pénétrer de part en part, l'analyser, voir sa relation avec les autres idées en nous, en d'autres termes nous pouvons arriver à la notion de la beauté et constituer la science du Beau. Cette notion et cette science seront nécessairement communes à tous les hommes, puisque la pensée dans ses éléments constitutifs est la même pour tous. Les uns sans doute ne connaîtront la notion et la science du Beau que confusément et pour ainsi dire instinctivement ; les autres, au contraire, en auront une connaissance réfléchie et plus ou moins étendue ; mais pour tous, elles seront les mêmes dans ce qu'elles ont d'essentiel et de nécessaire.

Toute la question est donc de savoir si la beauté existe en nous, ou, ce qui est la même chose, si nous avons l'idée du Beau. Il n'y a que l'examen attentif de nous-mêmes qui puisse nous apprendre si nous possédons cette idée.

« Lorsque nous jetons les yeux, dit fort bien M. Cousin, sur la nature vivante, soit de cette vie spéciale qu'on appelle la vie humaine, soit de cette vie plus générale qu'on appelle la vie organique, et même sur la nature inanimée, soumise aux seules lois de la mécanique, nous rencontrons des objets qui nous font éprouver de douces ou de pénibles sensations. Une forme se présente à vos yeux : en même temps que vous jugez qu'elle existe, vous éprouvez une sensation agréable ou désagréable. Si l'on vous demande pourquoi elle vous agrée, vous ne pouvez en donner la raison ; si l'on vous représente qu'elle déplaît à d'autres, vous ne

vous en étonnez pas, parce que vous savez que la sensibilité est diverse, et qu'il ne faut pas disputer des sensations (1). »

Mais, comme le remarque ce philosophe, jusqu'ici nous n'avons pas mis le pied dans le domaine de l'intelligence; c'est aux sens que se rapportaient les émotions de plaisir ou de peine que la vue de certaines choses dans la nature nous faisait éprouver. Ces sortes d'impressions sont individuelles et ne peuvent, en règle générale, donner lieu à des démonstrations ni à des contestations; chacun est ici seul juge de ce qui lui plaît ou lui déplaît. Cependant il est en nous une autre source de plaisir ou de peine; c'est lorsque l'esprit porte certains jugements sur des choses extérieures ou des actes internes. Ces jugements produisent aussi en nous une émotion agréable ou désagréable; mais cette émotion affecte l'esprit lui-même en première ligne; si elle parle aux sens, ce n'est que d'une manière secondaire, comme une sorte de retentissement, par suite de l'union sympathique de l'âme et du corps. L'impression n'est plus alors exclusivement individuelle. C'est au nom de la raison que nous disons qu'une chose est belle et qu'à ce titre elle doit plaire ou déplaire. Nous invoquons une autorité qui s'impose à tous les hommes. Si l'on nous contredit, nous cherchons à convaincre d'erreur notre adversaire, et pour cela nous remontons à des principes évidents, nous en tirons des conséquences, nous formulons des jugements universels. « Je n'impose ma sensation à personne, dit encore M. Cousin, mais je me sens le droit d'imposer à tous la raison. »

D'où vient que ce qui n'affecte que les sens peut plaire à l'un et déplaire à l'autre, tandis que ce qui plaît à l'intelligence, ou en d'autres termes ce qui est beau, doit plaire à tous et à ce titre avoir les caractères de la vérité, c'est à dire l'universalité et la nécessité? C'est que les sens ne nous font point connaître le général, l'universel; qu'ils ne nous donnent que le particulier, l'individuel. L'intelligence, au contraire, tire d'elle-même le général;

(1) Victor Cousin, Cours de philosophie sur le fondement des idées absolues du Vrai, du Beau et du Bien. *Œuvres*. Bruxelles, Hauman, 1840, t. I, p. 406.

elle voit dans les idées qu'elle a des choses, l'universel et le particulier intimement, inséparablement unis. C'est donc parce que nous portons en nous l'idée générale du beau que nous jugeons que certaines choses sont belles, et que nous disons qu'elles doivent plaire à tout être raisonnable.

Mais, objectera-t-on, les idées générales se forment dans l'esprit par l'inspection de plusieurs objets individuels, dont on saisit et rassemble les propriétés communes, pour en former un faisceau auquel on donne le nom d'idée générale, abstraite ou collective. Or, si l'on reconnaît que ce qui plaît à l'un peut déplaire à un autre, il n'y aura jamais rien de commun, sous ce rapport, dans les choses extérieures et il sera impossible d'arriver à une notion du Beau, et, par conséquent, à une science qui ait cette notion pour objet.

Cette opinion sur l'origine de nos idées générales dérive du sensualisme. Ce que nous avons dit jusqu'ici suffit déjà pour en faire apercevoir l'erreur. Nous compléterons notre démonstration en empruntant au cours de M. Cousin le passage suivant :

« Les philosophes, qui n'admettent que des idées générales collectives et contingentes, raisonnent ainsi : Nous avons sous les yeux des objets individuels ; nous considérons ces objets séparément, et, à cet état, nos idées ne sont que le reflet du monde extérieur; l'idée, c'est la sensation, la représentation individuelle d'objets individuels. Soit donnée une figure naturelle, un triangle par exemple : de la vue de cette figure, je recueille la représentation individuelle d'un triangle particulier, et cette idée varie suivant les dimensions du triangle que je considère. Telle est l'origine des idées individuelles dans ce système ; passons maintenant à celle des idées générales : au lieu d'une seule figure naturelle, supposons cinq ou six figures représentant le triangle avec plus ou moins d'exactitude, et affectant diverses dimensions : nous n'aurons plus alors une seule idée individuelle, mais plusieurs idées de même genre, et, laissant de côté ce qu'elles ont de divers pour ne nous attacher qu'à ce qu'elles ont de commun, nous acquerrons ainsi l'idée générale de triangle; les idées générales

reposent donc, en dernière analyse, sur des idées particulières. Un géomètre ne se laisserait pas éblouir par l'apparente clarté de cette déduction, il trouverait qu'elle ne représente pas fidèlement la vérité. J'ai consenti à nommer provisoirement *triangles* les figures naturelles qui affectent grossièrement la forme triangulaire; mais le triangle géométrique est celui qui satisfait à la rigueur de la définition. Or, il n'y a pas dans la nature de triangle parfait, c'est à dire remplissant les conditions de la définition mathématique. Si aucune figure naturelle ne peut être appelée légitimement du nom de triangle, comment, de la comparaison et de la collection des figures naturelles, construirez-vous l'idée du triangle parfait? Quand je suis arrivé à la conception géométrique du triangle ou du cercle, je puis avec un compas tracer des figures qui semblent satisfaire à l'exigence de la définition; mais c'est parce que je les ai construites sur la définition même du cercle ou du triangle. Telle n'est pas la position de celui qui observe les figures naturelles, et qui cherche en elles l'idée du cercle et du triangle. De plus à l'aide de la règle et du compas, je ne suis pas certain de satisfaire encore rigoureusement à toute l'exigence de la définition géométrique. Les géomètres, dans leurs démonstrations, n'en appellent ni aux figures naturelles, ni même aux figures artificielles qu'ils ont tracées avec le plus de soin, d'après la conception idéale; mais ils s'en tiennent toujours à cette conception, dont la figure artificielle n'est qu'un signe mnémonique. Aussi dit-on que la géométrie est une science qui construit elle-même son objet; les figures dont elle parle sont appelées des constructions géométriques. Elle dédaigne la nature, elle la détruit, elle l'efface, et elle substitue aux formes grossières de l'expérience des conceptions pures et rigoureuses que l'art lui-même ne peut imiter que de loin. S'il n'y a pas de figures naturelles qui soient rigoureusement géométriques, comment, à l'aide de plusieurs de ces figures, arriverez-vous à remplir les conditions exigées par la géométrie? Votre collection ne pourra se composer que des propriétés communes à tous les individus : or, puisqu'il n'y a rien de plus dans l'un que dans l'autre, vous ne pourrez tirer

du second ce que ne vous aura pas donné le premier. De l'imparfait considéré dans une multitude d'exemplaires, vous ne tirerez jamais le parfait, comme du contingent vous ne tirerez jamais l'absolu (1). »

Puisque le parfait et l'absolu ne sont point des idées collectives qui nous viennent des sens, nous dirons de la beauté parfaite ce que M. Cousin vient de dire du triangle parfait, et ce qu'il aurait pu dire aussi de toute autre notion générale. Nous trouvons dans la nature, des choses plus ou moins parfaites, plus ou moins belles, chacune selon son espèce; mais la perfection, même relative, mais la beauté parfaite propre à chaque chose, où les trouvons-nous? Et le beau, absolu et parfait, qui l'a vu des yeux du corps, qui l'a contemplé hors de l'esprit, qui l'a reconnu comme une qualité physique commune aux êtres vivants, aux plantes et aux choses inanimées? Lors donc que nous disons que l'homme, le cheval, la rose et le diamant sont beaux, nous ne le disons que parce que nous avons une notion du beau parfait et absolu, et que nous la trouvons réalisée en eux de différentes manières; ce n'est pas parce que nous parvenons, par une opération quelconque, à réunir certaines qualités physiques communes à tous.

Nous voyons par ce qui précède que la notion du Beau est indépendante des choses extérieures dans lesquelles nous découvrons de la beauté, ainsi que des sens qui nous donnent des images de ces choses ou qui en sont affectés. De même que le triangle et le cercle ne sont triangle et cercle qu'en vertu de leur définition, le Beau n'existe qu'en vertu de sa notion. Ce n'est, comme le dit Platon (2), que par le Beau que les belles choses sont belles. Otez de l'esprit la notion du Beau, et dès ce moment vous devez nier qu'il y ait de belles choses dans la nature, de même que vous y détruisez les triangles et les cercles en effaçant de l'esprit leur définition. Mais tout ceci conduit à l'absurde, puisqu'en définitive, c'est ravir à l'homme sa pensée

(1) Victor Cousin, *Œuvres*, t. I, p. 403 et suiv.
(2) *Hippias* ou *du Beau*.

elle-même, pour ne lui laisser que la vie des sens, et le ravaler au niveau de la brute.

La démonstration que nous venons de donner de la notion du Beau en nous, n'est pas la seule; il en est une autre plus directe et plus simple, bien qu'elle soit peut-être plus difficile à saisir par les personnes peu habituées aux procédés de la philosophie spiritualiste. Nous voulons parler de la vue en nous-mêmes et en Dieu.

Lorsque la pensée repliée sur elle-même, dans le silence et le recueillement, loin des images des choses sensibles et du tumulte des passions, contemple son être propre, son activité incessante, la subordination de ses facultés, l'enchaînement et le rayonnement intérieur des vérités qu'elle embrasse, l'ordre parfait des idées et des essences dont la source est en Dieu; lorsque par le sentiment elle jouit de la possession d'elle-même et de l'Être suprême; lorsqu'éblouie de cette clarté spirituelle qui l'inonde et dont la lumière du soleil n'est qu'une faible image, elle se sent comme transportée dans une sphère supérieure; lorsqu'enfin le spectacle qui s'étale devant elle la ravit, l'entraîne, la subjugue, lui inspire l'amour le plus pur et l'admiration la plus vive; elle ne trouve qu'un mot pour exprimer ce qu'elle voit, ce qui lui fait éprouver cet amour et lui cause cette admiration, et ce mot c'est celui de Beau. La beauté nous apparaît donc, comme la vérité et le bien, par la contemplation de notre être spirituel uni au fond de lui-même à Dieu, à la vérité absolue, au bien suprême et à la beauté parfaite.

Par la nature même de notre être spirituel, la beauté qui lui est propre n'est rien autre chose qu'idée de beauté. Sans doute, c'est l'idée de notre beauté individuelle, en sorte qu'un examen superficiel pourrait faire croire qu'elle ne nous donne pas l'idée générale ou la notion du Beau. Mais il suffit de remarquer qu'il est de l'essence de la pensée de se dédoubler, de se saisir à la fois dans sa forme ou son développement individuel, et dans son fond, en un mot dans ce qui lui est particulier et dans ce qu'elle a de général. C'est ainsi que son être lui donne à la fois et l'idée

de ce qu'elle est individuellement et l'idée de l'être en général, idée sans laquelle elle ne pourrait ni se saisir, ni se contempler, ni se comprendre. Il en est de même de sa beauté propre; ici encore la vue intérieure ou, ce qui est la même chose pour l'esprit, la connaissance à ses différents degrés, implique un dédoublement, une distinction de ce qui est purement individuel et de ce qui est général. La vue de notre beauté intérieure nous fournit donc, par abstraction si l'on veut, mais par une abstraction qui se fait directement, c'est-à-dire par intuition, l'idée générale ou la notion du Beau.

Notre moi, selon qu'il est considéré à différents points de vue, nous donne l'idée de l'être, les idées du vrai, du bien, et du beau, celles de cause et d'effet, de substance et d'attribut, de fini et d'infini, etc. C'est toujours notre moi que nous apercevons dans la perception de ces idées. Il en résulte qu'aucune d'elles n'est isolée dans l'esprit, mais que toutes le constituent, et se confondent en quelque sorte dans l'unité et la simplicité de sa substance. On n'en peut connaître aucune, si l'on ne connaît de quelque façon toutes les autres. Vouloir les séparer d'une manière absolue pour les étudier à part, sans tenir compte de leur enchaînement nécessaire et de leur liaison intime, c'est briser l'unité de l'esprit et fausser toutes les notions. L'étude de l'idée du Beau est liée indissolublement à l'étude de l'esprit, ou à la philosophie, et il est impossible de comprendre cette idée, si l'on ne sait ce que c'est que la substance, l'infini, l'être, le vrai et le bien. La science du Beau ne pourra donc jamais être considérée que comme une partie de la philosophie générale.

Nous venons de montrer que la notion du Beau existe en nous, et que sa réalité participe de la réalité de notre être pensant lui-même. Nous pouvons douter de tout, excepté de notre pensée. Alors même qu'il n'existerait aucun être créé, hormis notre *moi* spirituel, nous aurions encore, par la contemplation de nous-mêmes et de Dieu auquel nous sommes unis, la connaissance de toutes les idées qui sont constitutives de la pensée, sous leur double face, individuelle et générale. La réalité de la notion du

Beau est donc solidement établie, puisqu'elle résiste au doute qui atteint au contraire tout ce qui est extérieur.

De même que l'idée de l'Être sera toujours la même idée d'Être pour toute intelligence possible, l'idée du Beau sera la même, dans son élément général, pour tout être spirituel, quel qu'il soit. Elle est, comme l'idée d'être, constitutive de la pensée. De là sa nécessité et son universalité. Étant commune à tous les êtres intelligents, elle nous permet de raisonner du Beau, de démontrer ses caractères et d'établir ses rapports avec les autres idées en nous et en Dieu.

Nous voyons par là que la science du Beau est possible. On entend, en effet, par science un ensemble de connaissances relatives à un objet déterminé, et propres à nous éclairer sur sa nature, ses caractères, son origine et son but. La notion du Beau que nous trouvons en nous, nous permet de constituer cette science, puisqu'étant essentiellement intelligible comme la pensée elle-même, nous pouvons la saisir dans ses éléments constitutifs, déterminer ses caractères et son origine, découvrir même quel peut être son but dans la création. Cette science doit fournir des règles au goût et aux arts.

Nous pouvons maintenant rechercher quels sont les vrais principes de la science du Beau, sans craindre, comme Kant le prétend, de nous égarer à la poursuite de chimères.

§ 2. — DE LA MÉTHODE A SUIVRE DANS L'ÉTUDE DU BEAU.

Avant d'entreprendre la recherche des principes du Beau, il convient de déterminer la méthode à suivre et d'examiner si l'étude du Beau exige des facultés particulières.

On a prétendu que pour apercevoir la beauté en nous et hors de nous, il faut une faculté spéciale qui n'a point été accordée à tous, et que, par conséquent, la première condition pour étudier le Beau, est de posséder cette faculté, à laquelle on a donné le nom de Goût. Nous ne nous arrêterons pas à examiner ici ce

qu'il faut entendre par goût; nous nous bornerons à faire remarquer que s'il est vrai, comme nous croyons l'avoir démontré, que nous trouvons en nous la notion du Beau et que cette notion est essentielle à l'esprit, on peut affirmer qu'il suffit de l'intelligence pour la saisir et l'analyser, et, par suite, pour constituer la science du Beau.

D'autres ont dit qu'il faut réunir les qualités du philosophe et de l'artiste. Les qualités du philosophe sont la force de la pensée pour rentrer en soi-même et pour s'élever aux notions générales, la rectitude du raisonnement pour analyser ces notions et les mettre en lumière sous toutes leurs faces. Ces qualités sont, en effet, indispensables à quiconque veut établir une science sur ses véritables fondements et remonter aux principes des choses. Mais en est-il de même des qualités de l'artiste? Ces qualités sont une grande vivacité de sentiment et surtout une grande richesse d'imagination. Nous croyons qu'elles sont, en général, plutôt nuisibles qu'utiles au philosophe.

Le sentiment est souvent un indice et un stimulant pour l'intelligence. Mais par sa nature, qui est la jouissance de l'âme, si l'on s'y abandonne trop, loin d'être un guide pour la raison qui cherche des principes, il devient un obstacle à l'activité intellectuelle et peut la détruire momentanément. Le sentiment est un état passif de l'âme qui, à la vérité, au lieu de l'énerver, parfois retrempe ses forces; cependant quand il s'agit d'étudier des idées, de rechercher ce qu'elles sont en elles-mêmes et quels sont leurs rapports, c'est certes cet état passif qu'il faut désirer le moins. Au reste, on n'a prétendu que la vivacité du sentiment est indispensable pour traiter du Beau, que parce que l'on a supposé que nous ne reconnaissons la présence de la beauté en nous et dans les objets extérieurs, qu'au moyen du sentiment. Nous avons déjà fait voir et nous allons établir plus complétement encore que le Beau est avant tout objet de l'intelligence, qui le juge et le contemple; la jouissance qu'il nous procure, quelque vive qu'elle soit, vient toujours logiquement et en fait, après l'acte de l'esprit qui constate et proclame son existence.

doute qui

l'Être
me,
it,

de
tous,
le Ile
nom

Beau est donc solidement établie, puisqu'elle résiste au doute qui atteint au contraire tout ce qui est extérieur.

De même que l'idée de l'Être sera toujours la même idée d'Être pour toute intelligence possible, l'idée du Beau sera la même, dans son essence générale, pour tout esprit spirituel, quel qu'il soit. Elle est comme l'idée d'Être, constitutive de la pensée. De là sa nécessité et son universalité : Beau commune à tous les êtres intelligents, elle nous permet de raisonner du Beau, de démontrer ses caractères et d'établir ses rapports avec les autres idées en nous et en Dieu.

Nous voyons par là que la science du Beau est possible. On entend en effet par science un ensemble de connaissances relatives à un objet déterminé et propres à nous éclairer sur sa nature, ses caractères, son origine et son but. La notion du Beau que nous trouvons en nous nous permet de constituer cette science, puisque étant essentiellement intelligible comme la pensée elle-même, nous pouvons la saisir dans ses éléments constitutifs, déterminer ses caractères et son origine, découvrir même quel peut être son but dans la création. Cette science doit fournir des règles au goût et aux arts.

Nous pouvons maintenant rechercher quels sont les vrais principes de la science du Beau, sans craindre, comme Kant le prétend, de nous égarer à la poursuite de chimères.

§ — DE LA MÉTHODE A SUIVRE DANS L'ÉTUDE DU BEAU.

Avant d'entreprendre la recherche des principes du Beau, il convient de déterminer la méthode à suivre et d'examiner si l'étude du Beau exige des facultés particulières.

On a prétendu que pour apercevoir le beau et en nous et hors de nous, [illegible] faculté spéciale qui lui a pour cette accordée à [illegible] conséquent, la première condition pour étudier [illegible] posséder cette faculté, à laquelle on a donné le [illegible] nous ne [illegible] arrêterons pas à examiner ici ce

qu'il faut entendre par goût; nous nous bornerons à faire remarquer que s'il est vrai, comme nous croyons l'avoir démontré, que nous trouvons en nous la notion du Beau et que cette notion est essentielle à l'esprit, on peut affirmer qu'il suffit de l'intelligence pour la saisir et l'analyser, et, par suite, pour constituer la science du Beau.

D'autres ont dit qu'il faut réunir les qualités du philosophe et de l'artiste. Les qualités du philosophe sont la force de la pensée pour rentrer en soi-même et pour s'élever aux notions générales, la rectitude du raisonnement pour analyser ces notions et les mettre en lumière sous toutes leurs faces. Ces qualités sont, en effet, indispensables à quiconque veut établir une science sur ses véritables fondements et remonter aux principes des choses. Mais en est-il de même des qualités de l'artiste? Ces qualités sont une grande vivacité de sentiment et surtout une grande richesse d'imagination. Nous croyons qu'elles sont, en général, plutôt nuisibles qu'utiles au philosophe.

Le sentiment est souvent un indice et un stimulant pour l'intelligence. Mais par sa nature, qui est la jouissance de l'âme, si l'on s'y abandonne trop, loin d'être un guide pour la raison qui cherche des principes, il devient un obstacle à l'activité intellectuelle et peut la détruire momentanément. Le sentiment est un état passif de l'âme qui, à la vérité, au lieu de l'énerver, parfois retrempe ses forces; cependant quand il s'agit d'étudier des idées, de rechercher ce qu'elles sont en elles-mêmes et quels sont leurs rapports, c'est certes cet état passif qu'il faut désirer le moins. Au reste, on n'a prétendu que la vivacité du sentiment est indispensable pour traiter du Beau, que parce que l'on a supposé que nous ne reconnaissons la présence de la beauté en nous et dans les objets extérieurs, qu'au moyen du sentiment. Nous avons déjà fait voir et nous allons établir plus complétement encore que le Beau est avant tout objet de l'intelligence, qui le juge et le contemple; la jouissance qu'il nous procure, quelque vive qu'elle soit, vient toujours logiquement et en fait, après l'acte de l'esprit qui constate et proclame son existence.

Beau est donc solidement établie, puisqu'elle résiste au doute qui atteint au contraire tout ce qui est extérieur.

De même que l'idée de l'Être sera toujours la même idée d'Être pour toute intelligence possible, l'idée du Beau sera la même, dans son élément général, pour tout être spirituel, quel qu'il soit. Elle est, comme l'idée d'être, constitutive de la pensée. De là sa nécessité et son universalité. Étant commune à tous les êtres intelligents, elle nous permet de raisonner du Beau, de démontrer ses caractères et d'établir ses rapports avec les autres idées en nous et en Dieu.

Nous voyons par là que la science du Beau est possible. On entend, en effet, par science un ensemble de connaissances relatives à un objet déterminé, et propres à nous éclairer sur sa nature, ses caractères, son origine et son but. La notion du Beau que nous trouvons en nous, nous permet de constituer cette science, puisqu'étant essentiellement intelligible comme la pensée elle-même, nous pouvons la saisir dans ses éléments constitutifs, déterminer ses caractères et son origine, découvrir même quel peut être son but dans la création. Cette science doit fournir des règles au goût et aux arts.

Nous pouvons maintenant rechercher quels sont les vrais principes de la science du Beau, sans craindre, comme Kant le prétend, de nous égarer à la poursuite de chimères.

§ 2. — DE LA MÉTHODE A SUIVRE DANS L'ÉTUDE DU BEAU.

Avant d'entreprendre la recherche des principes du Beau, il convient de déterminer la méthode à suivre et d'examiner si l'étude du Beau exige des facultés particulières.

On a prétendu que pour apercevoir la beauté en nous et hors de nous, il faut une faculté spéciale qui n'a point été accordée à tous, et que, par conséquent, la première condition pour étudier le Beau, est de posséder cette faculté, à laquelle on a donné le nom de Goût. Nous ne nous arrêterons pas à examiner ici ce

qu'il faut entendre par goût; nous nous bornerons à faire remarquer que s'il est vrai, comme nous croyons l'avoir démontré, que nous trouvons en nous la notion du Beau et que cette notion est essentielle à l'esprit, on peut affirmer qu'il suffit de l'intelligence pour la saisir et l'analyser, et, par suite, pour constituer la science du Beau.

D'autres ont dit qu'il faut réunir les qualités du philosophe et de l'artiste. Les qualités du philosophe sont la force de la pensée pour rentrer en soi-même et pour s'élever aux notions générales, la rectitude du raisonnement pour analyser ces notions et les mettre en lumière sous toutes leurs faces. Ces qualités sont, en effet, indispensables à quiconque veut établir une science sur ses véritables fondements et remonter aux principes des choses. Mais en est-il de même des qualités de l'artiste? Ces qualités sont une grande vivacité de sentiment et surtout une grande richesse d'imagination. Nous croyons qu'elles sont, en général, plutôt nuisibles qu'utiles au philosophe.

Le sentiment est souvent un indice et un stimulant pour l'intelligence. Mais par sa nature, qui est la jouissance de l'âme, si l'on s'y abandonne trop, loin d'être un guide pour la raison qui cherche des principes, il devient un obstacle à l'activité intellectuelle et peut la détruire momentanément. Le sentiment est un état passif de l'âme qui, à la vérité, au lieu de l'énerver, parfois retrempe ses forces; cependant quand il s'agit d'étudier des idées, de rechercher ce qu'elles sont en elles-mêmes et quels sont leurs rapports, c'est certes cet état passif qu'il faut désirer le moins. Au reste, on n'a prétendu que la vivacité du sentiment est indispensable pour traiter du Beau, que parce que l'on a supposé que nous ne reconnaissons la présence de la beauté en nous et dans les objets extérieurs, qu'au moyen du sentiment. Nous avons déjà fait voir et nous allons établir plus complétement encore que le Beau est avant tout objet de l'intelligence, qui le juge et le contemple; la jouissance qu'il nous procure, quelque vive qu'elle soit, vient toujours logiquement et en fait, après l'acte de l'esprit qui constate et proclame son existence.

Que dirons-nous de l'imagination poétique, cette autre qualité de l'artiste, la première peut-être de toutes celles qu'il doit posséder? Bien loin d'être un auxiliaire pour le philosophe, on peut dire qu'elle est son plus mortel ennemi. Descartes, pour rentrer en lui-même, pour scruter sa pensée, et fonder la véritable philosophie, n'a-t-il pas eu à lutter contre l'imagination et à la vaincre? Ce n'est donc pas à elle qu'il faut faire appel pour découvrir les principes de la science du Beau, mais à la seule raison. La prétention de faire intervenir l'imagination dans l'étude du Beau, résulte comme celle d'y faire intervenir le sentiment, d'un faux système sur nos idées, et en particulier sur l'idée que nous avons du Beau. On veut que toutes nos idées nous viennent des sens, et que le Beau notamment ne se puisse concevoir sans un élément sensible emprunté à la nature extérieure ou à l'imagination. Nous aurons occasion de réfuter bientôt ce système en détail, ici nous rappellerons seulement que la notion du Beau nous est donnée directement par la vue de notre être spirituel, et que pour apercevoir l'enchaînement des vérités et la subordination de nos facultés, nous ne demandons rien ni à la nature extérieure, ni à l'imagination.

C'est donc au philosophe seul, et non à l'artiste, ni au philosophe possédant les qualités de l'artiste, qu'il appartient d'étudier le Beau et de constituer la science qui a le Beau pour objet. Il se peut que l'artiste soit plus capable que nul autre de découvrir ce qui est beau dans la nature ou dans les œuvres de l'esprit, mais ce n'est que le philosophe qui pourra dire ce que c'est que le Beau.

On dit enfin que les qualités de l'artiste sont nécessaires au philosophe qui entreprend de traiter du Beau, au moins pour parler dignement de son sujet, et l'on cite l'exemple de Platon. Sans doute, il est bon que la forme d'une œuvre scientifique réponde au fond, et que l'art s'unisse à la science pour l'embellir et la faire aimer autant que possible, mais cela n'a rien qui s'applique exclusivement au Beau. Platon a été un grand philosophe, et, comme écrivain, un grand artiste; a-t-il cependant réservé son talent et ses brillantes qualités uniquement pour

traiter du Beau? Il les a mis au service de toutes les questions qu'il a abordées. Si donc il convient d'employer les belles formes du langage pour exposer la science du Beau, la même chose peut être demandée au philosophe qui parle de Dieu, de la Vertu ou de la Justice, car ces sujets en sont pour le moins aussi dignes que le Beau. Mais que l'on n'oublie pas que dans toute œuvre scientifique la forme est l'accessoire, et que les seules qualités qu'il faille exiger sont la clarté et la précision.

S'il est maintenant évident que, pour rechercher les principes de la science du Beau, il ne faut posséder que les qualités du philosophe, nous pouvons dire que la seule méthode à suivre est la méthode cartésienne, parce qu'elle est la seule véritablement philosophique. On ne le conteste plus de nos jours. Mais que d'interprétations diverses on a données à cette méthode, afin de sauver quelques débris des anciens systèmes, et surtout du sensualisme, détruit par elle! C'est principalement dans les théories modernes sur le Beau, que l'on a qualifiées du nom d'Esthétique, que nous découvrons ces efforts et que nous les voyons le plus souvent parvenir à leur but.

La méthode cartésienne consiste dans le rappel de la pensée à elle-même, et dans l'étude des idées qui constituent notre principe pensant, en prenant l'évidence pour seul *criterium* de la certitude. Appliquée au Beau, elle nous indique et le point de départ, et la marche naturelle et logique pour en faire une étude complète. La notion du Beau que l'esprit saisit par intuition dans sa beauté propre, ou, ce qui est la même chose, dans l'idée de sa beauté individuelle, doit d'abord être analysée en elle-même; puis rattachée par ses éléments primordiaux à ce qu'il y a de fondamental en nous, à notre substance spirituelle; enfin examinée dans les effets qu'elle produit sur l'âme, dans l'émotion qu'elle nous cause et dans le sentiment ou la jouissance qu'elle nous procure.

Au lieu d'étudier le Beau en nous et en Dieu, à l'exemple de Platon, de Plotin et de saint Augustin, la plupart des auteurs modernes l'étudient hors de la pensée, dans les choses extérieures,

matérielles ou spirituelles. C'est la seule cause des incertitudes et des contradictions nombreuses que l'on remarque dans presque tous les traités d'esthétique modernes, et surtout du caractère superficiel des études qui ont été faites du Beau. Le spiritualisme de Descartes a été déserté en Allemagne, notamment par Kant, qui malgré sa prétention au titre de rénovateur de la philosophie, n'est parvenu qu'à reconstituer un sensualisme déguisé sous les apparences de l'idéalisme. Si toutes nos connaissances exigent, comme il le dit, un élément fourni par la sensation, il est clair que pour connaître le Beau, c'est à la beauté extérieure et sensible qu'il faudra s'adresser; heureux encore si, par une inconséquence nouvelle, on ne proclame, avec lui, que cette connaissance est impossible, qu'il faut se borner à décrire le plaisir que nous procure la représentation sensible des objets que nous nommons beaux, et à en rechercher la cause dans le jeu de nos facultés. Après Kant, on a fait en Allemagne des tentatives pour faire disparaître la dualité de l'esprit et de la matière dans la connaissance, dualité qui avait été l'écueil de son système et l'avait conduit au scepticisme; mais au lieu d'étudier la pensée en elle-même, par un phénomène étrange et qui prouve jusqu'à quel point on peut pousser l'abus de l'abstraction, on a étudié ou prétendu étudier la pensée comme un objet extérieur, hors de la pensée. De là ces systèmes, qualifiés idéalistes, de Fichte, de Schelling et de Hegel, et que, n'était l'enchaînement qui s'y remarque, l'on prendrait aisément pour des hallucinations ou des rêves. Dans tous ces systèmes, le Beau n'est pas séparable d'un élément sensible, ou s'il l'est, il reste extérieur, et l'esprit ne peut le concevoir que par des opérations analogues à celles qui sont usitées dans les sciences naturelles; ce qui n'a pas empêché la prétention de construire *a priori* le monde des sens et des idées. La voie fausse et dangereuse dans laquelle s'est perdue la philosophie allemande, a souvent été suivie en France par l'école éclectique; le bon sens qui caractérise l'esprit français, l'a seul préservé des écarts de la philosophie de nos voisins.

Si la notion du Beau nous vient de l'extérieur, si elle est acquise

et non innée, ainsi qu'on le prétend, comment l'obtenons-nous? Écoutons Jouffroy :

« Il y a, dit-il, dans toute perception du beau deux éléments : hors de nous un objet, au dedans un phénomène que l'objet y produit, et qui fait que l'objet qui l'y produit s'appelle beau. Les faits sont donc d'une part les caractères de l'objet, d'autre part le phénomène que l'objet produit en nous.

« L'explication des faits consiste à savoir pourquoi tel objet possédant tel caractère, produit en nous tel phénomène.

« Et comme l'explication des faits doit en suivre la connaissance; voici les deux questions qu'il faut d'abord résoudre : Quels sont les caractères de l'objet qui s'appelle beau? Quel phénomène produit en nous l'objet qui s'appelle beau (1)? »

Ce philosophe critique avec raison la méthode des écrivains qui veulent déterminer directement, d'après les caractères des objets extérieurs, la notion du Beau. Quel est, demande-t-il, le caractère visible commun aux formes et aux sons? Un pareil caractère n'existe pas. D'où il suit que le principe du Beau, quel qu'il soit, est invisible.

Cette conséquence parfaitement juste, aurait dû l'avertir qu'il faisait lui-même fausse route en demandant aux objets extérieurs la révélation de la notion du Beau. Pour éviter le reproche qu'il adresse aux philosophes français, il veut qu'avant de rechercher les caractères de l'objet qui s'appelle beau, on détermine les effets que cet objet produit en nous. Cette méthode lui paraît plus directe que la précédente, et il croit qu'elle permet d'expliquer à la fois le plaisir que produit le beau et la nature du Beau.

« Le phénomène que produit en nous l'objet qui s'appelle beau, poursuit-il, en comprend deux autres. L'un est un phénomène sensible; c'est une sensation agréable que l'objet nous cause; c'est un plaisir. L'autre est un phénomène intellectuel; c'est comme une exclamation de l'esprit qui s'écrie : L'objet est beau; c'est un jugement. »

(1) Jouffroy, *Cours d'Esthétique*, p. 3. Paris, Hachette, 1843.

Ici nous voyons reparaître la méthode cartésienne, mais faussée, détournée de son but, privée de sa fécondité et de tout ce qui fait sa légitimité et sa force. Tandis que dans la philosophie spiritualiste de Descartes, la description de l'état de l'âme et des phénomènes qui s'y produisent, ne se sépare point de celle des idées qui causent cet état et ces phénomènes ; dans le sensualisme mitigé qui est venu usurper sa méthode, on sépare la pensée de son objet, ou, comme on dit, la forme de la matière, le subjectif de l'objectif, dans nos connaissances, et l'on ne donne, sous le nom de psychologie, que des descriptions superficielles de nos sentiments et des actes de nos facultés, pour reléguer dans le domaine obscur et hypothétique de la métaphysique et de l'ontologie, l'étude des idées qui forment cependant notre être spirituel lui-même.

Mais si en présence de l'objet extérieur qui s'appelle beau, il se passe en nous deux phénomènes : une émotion agréable ou un sentiment, et un acte d'intelligence ou un jugement, par lequel commencera-t-on? Par le jugement? c'est impossible, car pour juger il faut une règle, une loi antérieure, c'est-à-dire ici la notion même du Beau, et c'est précisément ce que l'on cherche en dehors de la pensée. D'ailleurs, ce qui frappe le plus, ce n'est pas le jugement de beauté que nous portons sur l'objet extérieur, mais bien le sentiment du beau que cet objet éveille en nous, l'émotion et le plaisir qu'il nous procure. C'est donc par ce sentiment que l'on commencera l'étude du Beau.

Quand on aura décrit avec le soin le plus minutieux tout ce que l'âme éprouve dans le sentiment du Beau, croit-on avoir fait un pas vers la connaissance du Beau lui-même? Erreur profonde. Nous entendons ici par sentiment, avec les philosophes que nous réfutons, le plaisir, la jouissance intérieure, et non la connaissance vague et indéterminée que l'on a d'abord d'une chose, ce qui serait déjà un acte de l'intelligence et un jugement. Or, comment la jouissance, état passif de l'âme, pourrait-elle conduire à la connaissance? Ce sont là deux choses d'ordres différents, émanant de deux facultés distinctes, bien que non sépa-

rables dans l'esprit d'une manière absolue. Si l'on se plaçait dans la pensée elle-même, on concevrait que le sentiment pût conduire à la connaissance de la notion du Beau, quoiqu'à vrai dire l'on ne manquerait pas de s'apercevoir au premier coup d'œil de l'inutilité de ce détour; mais quand on suppose le beau dans un objet extérieur, l'émotion ou le plaisir qu'il nous cause, et par conséquent le sentiment qu'il éveille dans l'âme, résultent de la représentation sensible de cet objet dans l'imagination. Kant a été rigoureux jusqu'au bout dans cette voie; après avoir attaché immédiatement la satisfaction du beau à la représentation sensible de l'objet extérieur, il a nié le jugement de l'esprit reposant sur une notion ou concept du Beau, et il a nommé jugement esthétique, l'acte de l'esprit qui constate que par suite du libre jeu et de l'accord de nos facultés, un plaisir, qu'il prétend désintéressé, est attaché à la représentation de cet objet. Jouffroy qui, partant du même principe, admet, outre le sentiment du Beau, un jugement sur la beauté de l'objet extérieur, a raisonné d'une manière moins logique peut-être, mais plus conforme à la vérité que le philosophe allemand. Plus fidèle aux traditions de l'école cartésienne, il ne se fût point laissé tromper par de grossières apparences, et il eût reconnu que, même quand il s'agit d'objets extérieurs, le sentiment, quelque vif et irrésistible qu'il soit, ne s'éveille qu'à la suite d'un jugement de l'esprit qui proclame la beauté d'après la notion innée du Beau, jugement qui peut être obscur ou clair, lent ou rapide, selon l'objet auquel il s'applique, l'habitude de celui qui juge, ou le développement de son intelligence, mais qui se constate toujours, quand on examine avec soin ce qui se passe en nous.

Dans sa *Thèse sur la question du Beau*, écrit de sa jeunesse et publié comme appendice à son cours d'esthétique, Jouffroy a essayé d'établir que le sentiment du beau est immédiat et ne résulte point d'un principe réfléchi, comme la plupart des philosophes qui ont écrit sur le Beau l'ont prétendu.

Les théories qui font dériver le sentiment du Beau d'un jugement préalable de l'esprit sur l'existence de la qualité d'après

laquelle l'objet que l'on considère est nommé beau, sont celles de Schaftesbury et de Gallien qui plaçaient le beau dans l'utile ou le convenable; de Marmontel qui voulait qu'à la vue d'un bel objet, l'esprit porte toujours, avant tout plaisir éprouvé, un jugement sur la puissance, les moyens et l'intelligence de l'auteur; d'Aristote qui prétendait que le beau réunit les idées d'ordre et de grandeur; de saint Augustin qui le voyait dans l'unité; et enfin de Crousaz et du Père André qui le faisaient également consister dans l'unité, mais de plus dans la variété, l'ordre, la proportion, la régularité, etc.

Toutes ces théories, dit Jouffroy, se résument dans celle de l'ordre et de la proportion, et exigent un principe réfléchi, car l'ordre et la proportion ne peuvent agir mécaniquement sur nous, puisqu'ils sont différents dans chaque espèce, et que, d'ailleurs, n'étant eux-mêmes que la convenance à une fin, ils supposent la connaissance.

Pour refuter le principe commun à tous ces systèmes, et prouver que le sentiment du beau est donné immédiatement par la perception sensible de l'objet extérieur, il invoque à la fois l'expérience et le raisonnement.

« Dès que je suis en présence d'un objet beau, dit-il, ma conscience m'atteste que je ressens immédiatement du plaisir. — S'il se faisait en moi quelque opération intellectuelle, quelque comparaison, quelque jugement, j'en aurais conscience; si ma pensée se portait sur la fin de l'objet, ou sur son auteur, ou sur tel autre sujet, antérieurement au plaisir que j'éprouve, je le sentirais. Or, je ne sens absolument rien de semblable: je ne fais aucune réflexion pour trouver l'objet beau; il n'y a rien en moi d'antérieur au sentiment du plaisir [1]. »

A cette affirmation, l'auteur en joint d'autres qu'il prétend résulter comme elle de l'expérience. Le plaisir est le plus vif à la première vue de l'objet; or, s'il procédait d'un principe réfléchi, c'est le contraire qui devrait avoir lieu; plus on réfléchirait sur la

[1] Jouffroy, Cours d'Esthétique, p. 54.

fin de l'objet, sur la convenance et la disposition des parties, sur l'intelligence de son auteur, plus le plaisir devrait être vif et complet. On peut se livrer à ces sortes de considérations, mais ce n'est qu'après la production du sentiment agréable, et en lui faisant violence, en s'arrachant à lui. Enfin, la satisfaction que donne la perception de l'ordre et de la proportion, l'admiration que cause la puissance et l'intelligence de l'auteur d'une belle chose, sont distinctes du sentiment du beau, par le moment où elles naissent en nous et par leur propre nature. « Je puis, dit-il, les définir et en rendre raison : le plaisir du beau est indéfinissable. »

« Et quand même, ajoute-t-il, l'expérience ne démentirait pas cette doctrine, serait-il vraisemblable qu'un plaisir si vif pût se trouver à la suite d'une longue série d'opérations intellectuelles?... Pourrait-on de bonne foi s'imaginer que les enfants s'élèvent à ces graves considérations; qu'ils réfléchissent, comparent, et se tourmentent pour ressentir ce vif plaisir qu'ils manifestent à la vue de la beauté (1)? »

Pour répondre à ces considérations, nous pourrions nous borner à montrer qu'elles n'ont pas empêché Jouffroy lui-même de revenir au système du principe réfléchi. Dans son *Cours d'Esthétique*, postérieur à sa *Thèse sur la question du Beau*, il enseigne, en effet, que le sentiment de sympathie ou d'antipathie que nous ressentons avant tout pour les objets, n'est pas ce qui nous en fait reconnaître la beauté ou la laideur. Il faut pour cela un acte d'intelligence, c'est-à-dire un jugement. Nous proclamons beau, dit-il, l'objet qui se rapproche le plus de l'ordre absolu, et il entend par là l'idéal de la force, son développement infini, dans tous les sens, sans obstacles. Ce jugement réagissant ensuite sur la sympathie ou l'antipathie que l'objet nous fait éprouver, nous donne le sentiment du beau ou du sublime, ou bien celui de la laideur (2). On voit ici que la théorie du sentiment immédiat du beau est entièrement abandonnée, et que le philosophe admet celle qui le fait dériver d'un principe réfléchi.

(1) Jouffroy, *Cours d'Esthétique*, p. 343.
(2) *Ibid.*, p. 289 et suiv.

Mais nous ne voulons pas nous arrêter à ces contradictions ou à ces retours du philosophe éclectique, c'est en eux-mêmes que nous voulons apprécier les arguments qu'il a présentés d'abord en faveur du système qui n'a pu trouver grâce plus tard à ses propres yeux.

Jouffroy invoque, à l'appui de son opinion, celle de Burke qui a essayé de montrer qu'il y a des objets beaux dans lesquels on ne voit pas la convenance des parties à la fin, et réciproquement qu'il y a des objets où la convenance des parties à la fin est parfaite, sans que cependant la beauté s'y rencontre. D'où il conclut que le sentiment du beau est indépendant du jugement de l'esprit, et lui est antérieur. Mais, comme nous l'avons vu, l'auteur dont Jouffroy invoque l'autorité, fournit lui-même, dans sa *Dissertation sur le Goût,* les arguments les plus puissants contre cette doctrine, et ils sont également tirés de l'expérience (1). Il insiste surtout sur la rapidité avec laquelle l'intelligence, en mille occasions, perçoit les rapports des choses et la liaison des vérités qui semblent le plus éloignées les unes des autres. L'infinie variété de ces rapports, la distance qui sépare ces vérités, n'empêchent pas l'esprit de les saisir en un clin d'œil; et si l'analyse lui est ensuite nécessaire pour en avoir une connaissance complète, on peut dire qu'en réalité tout ce qu'il saura plus tard se trouvait concentré et en germe dans cette première perception. Voilà ce que nous apprend la conscience. Ajoutons que l'exercice et l'habitude viennent augmenter encore la facilité et la rapidité avec lesquelles l'intelligence porte cette sorte de jugement sommaire sur le beau. C'est ce qu'a remarqué surtout Diderot :

« J'ose assurer, dit-il, que toutes les fois qu'un principe nous sera connu dès la plus tendre enfance, et que nous en ferons par habitude une application facile et subite aux objets placés hors de nous, nous croirons en juger par sentiment : mais nous serons contraints d'avouer notre erreur dans toutes les occasions où la complication des rapports et la nouveauté de l'objet suspendront

(1) V. supra, p. 27 et suiv.

l'application du principe; alors le plaisir attendra, pour se faire sentir, que l'entendement ait prononcé que l'objet est beau (1). »

Jouffroy avoue qu'à cela il n'y a rien à répondre directement et qu'on ne saurait absolument prouver que les choses ne se passent point ainsi. Cependant il essaie d'infirmer la portée de cette observation. Il prouve d'abord par plusieurs exemples et par de nombreuses considérations que le jugement n'est pas la même chose que le sentiment, ce que personne ne conteste. Ensuite, il prétend que les objets beaux que nous voyons pour la première fois, nous causent un plaisir immédiat avant que l'esprit ait pu saisir les rapports dont ils se composent; mais il ne s'aperçoit pas que c'est précisément le point qu'il fallait prouver. Enfin, il ajoute que dans l'enfance nous sommes impressionnés par le beau, sans être cependant familiarisés avec les opérations intellectuelles; à quoi il est facile de répondre que cela ne prouve pas qu'il n'y ait dans cet état une perception première et vague de l'intelligence, et qu'en tout cas, il n'est pas établi que la beauté pour l'enfant soit autre chose qu'une simple sensation agréable des sens, comme l'odeur ou la saveur.

L'expérience interne nous montre que l'esprit juge rapidement et avant toute émotion ressentie, de la beauté d'un objet; mais ce jugement n'est que sommaire. Il devient très-long et quelquefois très-difficile, lorsqu'on le développe, lorsque d'intuitif il prend les caractères d'un jugement réfléchi et explicite. L'esprit voit d'un coup d'œil qu'un objet est beau; s'il veut savoir ensuite pourquoi cet objet est beau, il doit y appliquer jusque dans les moindres détails la notion du Beau, et ce travail peut être très-compliqué. Souvent il confirme le premier jugement; il se peut aussi qu'il le détruise et en fasse apercevoir l'erreur. Chacun sait que dans le domaine de l'art, la critique a pour mission spéciale de développer le jugement primitif et sommaire sur la beauté de l'œuvre, en d'autres termes d'en donner les raisons. Cette observation fait tomber le principal argument de Jouffroy.

(1) Diderot, Œuvres philosophiques, *Traité du Beau*, t. VI, p. 43.

Que dirons-nous enfin de la dictinction qu'il veut établir entre la satisfaction que donne la perception de l'ordre et de la proportion, et le sentiment du beau? Nous venons de voir qu'ils ne diffèrent point, comme il le prétend, par le moment où ils naissent en nous : tous deux se produisent après le jugement de l'esprit. Diffèrent-ils par leur propre nature? Jouffroy l'affirme par cette considération que l'on peut définir et rendre raison du plaisir de l'ordre, tandis que le plaisir du beau est indéfinissable. Mais si ce dernier ne peut être défini, qu'est-ce qui l'autorise à le distinguer du premier?

Hucheson avait déjà, avant Jouffroy et Kant, cherché à établir que le sentiment du beau est nécessaire et immédiat, en faisant remarquer que la connaissance la plus parfaite de l'objet ne pourrait rien ajouter au plaisir qu'il nous fait éprouver. L'expérience est là encore pour démentir ce système. Ce que le sentiment perd en vivacité par la réflexion, il le gagne presque toujours en étendue et en profondeur. La première impression peut être une émotion des sens, et cette émotion, en effet, s'efface peu à peu; mais le sentiment de l'âme est d'une toute autre nature. Sans doute, il n'est pas immuable; livré à lui-même, il s'affaiblit nécessairement cependant si quelque chose peut le réveiller et l'augmenter, c'est assurément la réflexion, parce qu'elle engendre la contemplation et l'admiration, actes qui, bien qu'appartenant par leur principe à l'intelligence et non au sentiment, lequel n'est jamais en lui même qu'une jouissance ou un plaisir de l'âme, ont une liaison intime avec ce dernier et en provoquent l'exercice. D'ailleurs, la vivacité du sentiment est, elle-même, l'œuvre de l'intelligence, qui en réalité fait l'éducation du sentiment du beau et le met en état de se passer jusqu'à un certain point de sa tutelle.

« Il y en a, remarque Crousaz, qui peuvent naître avec un tempérament si heureux, et avec des organes des sens et de l'imagination si bien disposés, que rien ne se fera sentir à eux agréablement, qui ne soit digne du nom de beau et n'en ait la réalité mais la plupart ont besoin de corriger, ou du moins de perfectionner le naturel par l'habitude... Celui en qui ces disposition

naturelles ne se trouvent pas dans le même degré, apprend d'un maître à comparer les traits du tableau avec ceux des objets qu'on a eu dessein d'y représenter. En les parcourant l'un après l'autre, il se forme à démêler ce qu'il aperçoit de conforme d'avec ce qui ne paraît pas assez ressemblant. Il réfléchit, puis il sent, et l'habitude faisant de jour en jour naître en lui ces sentiments avec plus de promptitude, ils précèdent enfin ses réflexions, et dès lors ils jugent par goût. De même on apprend peu à peu à distinguer les syllabes longues d'avec les brèves, on se forme à ranger ces syllabes et ensuite les mots qu'elles composent suivant de certaines règles. Il faut du temps pour s'instruire de ces règles, et dans le commencement il en faut aussi pour s'assurer qu'on les a suivies et qu'on a rangé un discours comme elles le demandent; mais après s'en être convaincu par un examen appliqué, on prend soin de sentir l'effet que produit sur l'oreille un arrangement ainsi justifié, et peu à peu on s'affermit dans l'habitude de juger par le sentiment seul, si on parle conformément aux règles, ou si l'on s'en écarte (1). »

Mais si, abandonnant le domaine de l'expérience, nous consultons la raison, nous verrons plus clairement encore que le sentiment doit toujours être précédé de la connaissance. Nous n'aimons que ce que nous connaissons, et la proposition contraire ne supporte pas un examen sérieux. Dans l'unité du *moi* la puissance et l'intelligence précèdent toujours logiquement le sentiment ou l'amour. Destiné à unir la pensée à l'être, à ce qui fait le fond même de la pensée, comment l'amour pourrait-il exister sans l'un et l'autre? Si tel est l'amour de soi, principe et condition de tout autre amour, comment pourrait-on concevoir qu'on aime une chose extérieure sans la connaître? Un prétendu sentiment qui ne serait ni précédé de la connaissance ni intimement uni à elle, n'appartiendrait pas à l'esprit, ne serait pas un sentiment véritable; il ne serait qu'une sensation, une simple affection ou jouissance des sens, et à ce titre purement individuel. Le sentiment

(1) Crousaz, *Traité du Beau*, Amsterdam, 1724. t. I, p. 171 et suiv.

du beau, quel que soit l'objet qui le provoque, doit donc être précédé d'un jugement de l'esprit qui constate l'existence de la beauté, et ce jugement lui-même présuppose la notion innée ouidée générale du Beau, dont il n'est qu'une spécification et une application déterminée.

La distinction profonde entre le sentiment et le jugement, ainsi que l'antériorité de celui-ci sur celui-là, ont été parfaitement établies par M. Cousin. Voici comment il s'exprime :

« Confondre le jugement dans le sentiment, c'est réduire le beau à l'agréable, et lui ôter toute vérité absolue, si on ne donne le sentiment que pour ce qu'il est, c'est-à-dire individuel, variable, relatif; et si on lui suppose une force d'universalité qu'il n'a pas, qu'il ne peut avoir, et qu'un examen un peu sévère lui enlève facilement, c'est substituer au scepticisme une sorte de mysticisme intellectuel (1). »

« Je suppose, dit le même auteur en analysant le système de Hutcheson, je suppose un homme placé en présence d'un des objets que nous appelons beaux; que se passe-t-il dans l'âme de cet homme à la vue de cet objet? Il prononce un jugement par lequel il déclare belle, c'est-à-dire conforme à une règle nommée le beau, la chose qui est devant ses yeux. Et non-seulement il porte ce jugement, mais encore il croit que tous les hommes doivent le porter comme lui, et que dans aucune époque ni dans aucun pays on ne contesterait la beauté de certains tableaux de Raphaël, par exemple. Le beau lui apparait comme une chose invariable et absolue, et en même temps immatérielle. A la suite de ce jugement, il se produit dans l'esprit humain un second fait entièrement différent du premier. En concevant la beauté, l'homme la sent; elle lui cause une délicieuse impression de plaisir, à laquelle succède bientôt un mouvement d'amour pour l'objet dans lequel la beauté réside. Ainsi d'une part, un jugement marqué de caractères tout particuliers; d'autre part, un sentiment qui

(1) Victor Cousin, *Du Beau réel et du Beau idéal*, Œuvres. Bruxelles, t. II, p. 115.

constitue à lui seul un ordre spécial de phénomènes de la sensibilité, voilà les deux faits que la psychologie constate dans l'âme humaine au moment où celle-ci est en présence du beau; il n'est pas permis d'absorber l'un de ces faits dans l'autre; ils appartiennent à deux sphères très-distinctes, le premier à la sphère rationnelle, le second à la sphère sensible; il n'est pas permis davantage d'intervertir leur ordre de succession ; nous ne commençons pas par sentir le beau, mais par le juger; et c'est quand notre impassible raison a prononcé ce jugement que la sensibilité fait éclater en nous certains sentiments qui sont une sorte d'écho de la raison. Bien entendu que lorsque la sensibilité entre en action, la raison ne s'arrête pas pour cela, les sentiments occasionnés par la vue du beau provoquent de la part de la raison un nouvel examen, qui peut donner lieu à de nouvelles émotions de la sensibilité. Il s'opère une réaction mutuelle entre nos facultés de connaître et de sentir. Mais ce qu'il est nécessaire de remarquer ici, et de maintenir contre l'opinion des philosophes qui bouleversent l'ordre de succession des phénomènes que je viens de décrire, c'est que dans l'ensemble de ces phénomènes, le premier qui se manifeste est un produit de la raison, et le second un produit de la sensibilité; et c'est celui-là qui est l'antécédent et la condition de celui-ci (1). »

Il reste donc établi, par la discussion à laquelle nous venons d'assister, qu'avant d'éprouver le sentiment du Beau, l'esprit perçoit toujours la notion du Beau, soit dans sa généralité abstraite, soit spécifiée par un acte de l'intelligence qui la fait correspondre à la nature et au degré de la beauté que nous apercevons en nous ou hors de nous, opération qui constitue le jugement. La méthode à suivre pour rechercher ce que c'est que le Beau, et étudier avec fruit la notion que nous en avons, nous est clairement indiquée maintenant. Puisque la perception du Beau et le jugement qui en résulte précèdent toujours de quelque façon, logiquement et

(1) Victor Cousin, Cours d'histoire de la philosophie morale au dix-huitième siècle, IIe partie, 2e leçon. *Œuvres*, t. II, p. 466.

en fait, le sentiment du Beau; c'est par la notion elle-même que nous devons commencer cette étude. Nous attacher d'abord au sentiment, ce serait prendre une route détournée et courir le risque, comme le dit M. Cousin, de tomber dans le scepticisme ou dans le mysticisme. Et ici il ne sert de rien de soutenir que le sentiment du Beau est presque toujours plus vif que le jugement n'est clair et précis au premier abord dans l'intelligence, car ces deux faits sont d'ordres différents et ne peuvent se comparer sous ce rapport. Nous pouvons, il est vrai, n'avoir qu'une idée très-confuse du Beau, tandis que le sentiment peut en être très-vif; mais, quand il s'agit de *connaissance*, il est évident que, quelque confuse qu'elle soit, l'idée est mieux connue que le sentiment, dont la nature est un état passif de l'âme : la jouissance. C'est donc aller du connu à l'inconnu que de partir de cette perception générale et plus ou moins vague de l'idée, pour l'éclaircir par l'analyse et se rendre compte ensuite de l'effet qu'elle produit sur nous, ou du sentiment qu'elle nous fait éprouver.

Mais si nous savons quel est le véritable point de départ de l'étude du Beau, il nous reste encore à tracer la route qu'il nous faut suivre pour découvrir ce que contient cette notion, objet de la science qui nous occupe.

Descartes a depuis longtemps établi les règles de la méthode philosophique, à la fois universelle et rationnelle. Elles sont au nombre de quatre. La première est de ne recevoir jamais aucune chose pour vraie qu'on ne la connaisse évidemment être telle. La seconde, de diviser chacune des difficultés qu'on veut examiner, en autant de parcelles qu'il se peut et qu'il est requis pour les mieux résoudre. La troisième, de conduire par ordre ses pensées, en commençant par les objets les plus simples, pour monter peu à peu, comme par degrés, à la connaissance des plus composés. La quatrième, enfin, de faire partout des dénombrements si entiers et des revues si générales que l'on soit assuré de ne rien omettre. Toutes ces règles se réduisent, comme on le voit, à l'intuition, à l'analyse et à la synthèse comme moyens, et à l'évidence comme signe ou comme *criterium* de la certitude.

L'esprit débute toujours par l'intuition de l'élément général des idées spécifiques ou individuelles qu'il considère. Quand il rentre en lui-même, ce qui le frappe d'abord ce n'est pas tel ou tel acte particulier de ses facultés, mais le *moi* et ses facultés dans leur généralité. Le *moi* lui apparaît comme existant, ce qui implique l'idée générale d'être. Dans une notion quelconque, celle du triangle isocèle par exemple, ce qui attire avant tout son attention ce sont les trois lignes et les trois angles, et la circonstance que deux de ces lignes sont égales entre elles ne vient qu'après. Ce que fait l'esprit à l'égard des idées, l'organe de la vue le fait pour les objets extérieurs. Le regard embrasse, avec plus ou moins de rapidité, le contour général de l'objet, avant de passer aux détails et de s'attacher à quelqu'une des parties. Cette vue générale, pour les yeux comme pour la pensée, est la première condition de l'analyse. Sans elle, celle-ci se ferait au hasard; au lieu de conduire à la connaissance, elle ne ferait naître que de simples conjectures.

La vue de la pensée en elle-même nous prouve que l'élément général des idées est toujours intimement uni à l'élément individuel et participe de sa réalité. Si l'attention se porte sur le premier, ce n'est pas pour le séparer complétement du second, mais pour faire rentrer celui-ci en quelque sorte en puissance. L'esprit laisse flotter dans l'idée générale tout ce qui spécialise cette idée; et c'est par la présence des éléments individuels ainsi contenus en germe dans l'idée générale que celle-ci conserve sa réalité. L'abstraction ne va jamais au delà. Cette observation détruit le nominalisme qui considère les idées générales comme de pures créations de l'esprit, vides en elles-mêmes, sans autre valeur que celle du nom qu'on leur donne, sans aucune fécondité propre dans la pensée.

Mais si l'élément général des idées est aussi réel dans l'esprit que l'élément individuel auquel il est indissolublement uni, il est beaucoup plus simple et plus facile à saisir. Toutes les idées spécifiques sont composées d'éléments généraux subordonnés les uns aux autres, et d'éléments individuels subordonnés aux premiers. Pour les saisir, les comprendre en entier, nous devons donc

embrasser à la fois un plus grand nombre de termes. Il en est de même des notions ou idées génériques. Dans ces notions, quelques idées générales font en réalité l'office d'éléments particuliers ou distinctifs, et sont subordonnées à des idées plus générales, sans lesquelles l'esprit ne pourrait s'en rendre compte. Dans la notion de l'animal, par exemple, il y a ce qui distingue l'animal de l'être spirituel d'une part, et de l'autre des végétaux et des minéraux. Mais au-dessus de cette idée générale distinctive, prise ici comme idée particulière, il y a l'idée plus générale et plus simple de l'être, idée nécessaire à l'esprit pour connaître la précédente. Dans toute idée ou notion, on trouve donc des éléments de moins en moins généraux, et, par conséquent, de moins en moins simples. Pour procéder avec ordre, comme le recommande Descartes, il faut diriger l'esprit de manière à passer successivement de l'élément général le plus simple à celui qui le suit immédiatement en généralité, et arriver ainsi de proche en proche à la connaissance de tout ce que contient l'idée.

Nous connaissons maintenant la règle qui doit nous guider dans la détermination des caractères et des éléments de la notion du Beau. Un examen attentif nous fera aisément découvrir les éléments les plus généraux de cette notion, puis nous passerons à ceux qui la caractérisent. Enfin, pour nous assurer que nous n'avons rien omis, nous ferons fréquemment des revues générales et des dénombrements, en l'appliquant à des cas particuliers qui nous la feront voir sous toutes ses faces.

Cependant, ce travail d'analyse terminé, notre tâche ne sera pas encore achevée. Il s'agira alors de réunir tous les éléments obtenus et de les rattacher à l'idée générale dont nous les aurons fait sortir. Partis de l'unité, mais contenant la diversité à l'état de compréhension, ou en puissance, nous reviendrons à l'unité embrassant tous ses éléments à l'état de distinction; de l'unité enveloppée, comme s'exprime l'école allemande, nous nous élèverons à l'unité développée.

L'esprit n'est satisfait que lorsqu'il peut se reposer dans l'idée la plus générale; c'est toujours le point vers lequel il aspire; mais

il veut saisir cette idée dans toute sa fécondité, dans la multiplicité qu'elle comporte. Pour expliquer, par conséquent, d'une manière complète la notion du Beau, nous devrons descendre dans toutes les profondeurs de la pensée elle-même, et montrer comment elle s'y rattache par ses divers éléments. Ce sera l'objet d'une étude à laquelle nous donnerons le nom de *Métaphysique du Beau.*

Nous définirons, d'après cela, la Métaphysique du Beau, cette partie de la science du Beau qui a pour objet la connaissance des premiers principes. De même que nous demanderons à l'observation de nous-mêmes, à l'analyse de nos idées, la détermination des caractères et des éléments du Beau, c'est encore à l'examen attentif de la pensée que nous demanderons la raison ou le fondement de ces éléments et de ces caractères. Notre être spirituel est, en effet, par essence, doué de réflexion ; il se replie sur lui-même, et peut, par conséquent, se saisir dans son fond, se rendre compte de ce qu'il est. Il s'aperçoit jusque dans ses éléments primordiaux, alors même qu'il ne semble occupé que d'idées individuelles se rapportant à des êtres extérieurs. C'est pour cela que dans chacune de ses pensées apparaissent toujours le général et l'individuel. De plus, nous sommes unis à Dieu au fond de nous-mêmes; dans toutes les vérités que nous parvenons à saisir nous voyons toujours, à quelque degré, l'Être suprême ou la raison dernière des choses. Sans doute, il ne nous est pas donné de sonder la profondeur infinie de Dieu, mais il est aussi contraire à l'évidence de nier que nous puissions nous élever jusqu'à lui, que de prétendre que rien dans son immensité ne doit nous rester caché. Il n'y aurait ni vérité ni certitude pour nous, si Dieu au fond de notre pensée ne nous donnait ce que nous n'avons pas par nous-mêmes : la permanence, l'immuabilité, la nécessité, l'universalité, caractères essentiels de toute vérité et de tout bien. C'est donc en rentrant en nous-mêmes, en recherchant ce qui constitue notre être pensant dans son fondement, et, par delà encore en nous élevant à Dieu, que nous pourrons saisir les premiers principes du Beau.

On voit qu'en réalité la Métaphysique ne se sépare pas de la

Psychologie. Toutes deux font partie de la Philosophie ou de la science de l'esprit humain; il n'y a entre elles qu'une différence purement logique. La psychologie n'est que l'introduction à la métaphysique, et, pour nous servir de la terminologie allemande, celle-ci n'est qu'une sorte de psychologie transcendantale. La première s'arrête à l'analyse de nos facultés et de nos idées; la seconde recherche ce qu'il y a de plus profond en nous; elle descend jusqu'aux racines mêmes de l'esprit. Ce qui distingue la métaphysique n'est pas un degré d'abstraction plus élevé, comme on l'a prétendu, car s'occupant de l'être, de l'essence et de la substance du moi et de Dieu, elle ne s'écarte point de la véritable réalité. Ce n'est pas non plus une différence d'origine, de façon que la psychologie aurait pour objet les connaissances dans lesquelles entrent des éléments livrés par l'expérience interne ou externe, et la métaphysique, la systématisation des connaissances pures *a priori*, comme le veut Kant; car nous avons établi qu'il n'entre rien en nous de l'extérieur, et que toutes nos connaissances sont toujours une vue directe de nos idées, c'est-à-dire de notre être spirituel et de ses propriétés, soit dans leur simplicité, soit sous différentes combinaisons. Il n'y a de différence entre ces deux branches de la philosophie que celle qui résulte du degré de profondeur qui appartient aux principes de la métaphysique. Leur objet est le même, c'est l'étude de l'esprit humain et de Dieu; leur méthode est aussi la même, c'est la vue claire de l'esprit en lui-même ou l'évidence obtenue soit par un acte simple de l'esprit, soit par des déductions et des raisonnements.

Rien ne paraît plus naturel que le rappel de la pensée à elle-même, puisque connaître lui est essentiel, et que la connaissance c'est toujours pour l'esprit se saisir soi-même de quelque manière. De plus, la vérité n'étant que notre être perçu par lui-même, il semblerait que dès que nous nous en écartons, nous dussions en être avertis. Cependant rien n'est plus rare que l'étude attentive de la pensée, et l'erreur ravage le champ de la métaphysique, bien plus peut-être que celui de toute autre science. C'est que pour pénétrer au fond d'elle-même, la pensée a besoin de

s'arracher à ses habitudes qui la font vivre au dehors par les sens et l'imagination ; et lorsqu'elle est parvenue à se saisir et à se contempler, il lui faut encore un effort vigoureux pour ne pas rester à la surface de son être, et ne s'occuper que de ses opérations ou du produit de ses facultés.

Les difficultés que nous avons à rentrer en nous, expliquent à elles seules les nombreuses erreurs et les contradictions qui ont discrédité la métaphysique. Lorsque la pensée humaine, obéissant au besoin impérieux, qui la travaille sans cesse, de connaître les premiers principes des choses, les cherche en dehors d'elle-même, dans les sensations ou dans les abstractions, elle se condamne à poursuivre des chimères, et finit par s'égarer au milieu des ténèbres. Mais de toutes les erreurs, celle qui a été le plus préjudiciable à la métaphysique, est sans contredit la prétention d'en faire la science de l'être en général, comme si un pareil être pouvait exister. Il n'y a pas d'être en général, il n'y a que des êtres particuliers; Dieu lui-même est un être singulier mais au-dessus de tous les autres. L'élément général dans les êtres ne peut être considéré seul que par abstraction, et les abstractions ne sont pas des réalités. C'est là l'erreur qui a dominé tout le moyen-âge, et elle avait sa source dans la philosophie d'Aristote. En séparant, à l'exemple de ce philosophe, et en étudiant à part, comme sciences distinctes, des idées qui ne peuvent être que des parties de la philosophie, reliées à un tronc commun, d'où elles tirent leur séve et leur réalité, on est arrivé à donner le nom de science à des amas de subtilités indignes de l'attention d'un esprit sérieux. C'est ainsi qu'on a séparé d'abord la logique de l'étude de la pensée, puis la métaphysique de celle de l'âme et de Dieu, et que l'on est tombé enfin d'abstractions en abstractions jusqu'à ces sciences creuses qui ont reçu les noms d'ontologie, de pneumatologie, de démonologie, d'angéologie, etc.

Kant, qui a cru réformer la philosophie par une étude scrupuleuse de l'esprit, mais qui, en réalité, n'est parvenu qu'à la détruire, puisque le scepticisme est la véritable conclusion de son système, a fait également de la Métaphysique une science creuse,

une science d'abstractions. Les principes purs *a priori* dont ell s'occupe, n'ont, selon lui, aucune valeur objective. S'il est arriv à ce résultat, c'est que, malgré les distinctions nombreuses et le détours par lesquels il semble vouloir donner à sa pensée les appa rences de la profondeur, il n'a pas fait de l'esprit une étude très approfondie; il est resté en quelque sorte à sa surface, se bornan à décrire minutieusement ses opérations; il n'a pas pénétr jusqu'à ses éléments constitutifs, et, par suite, il n'a pas aperçu s réalité substantielle. L'étude de la pensée, conduite avec méthode est seule féconde; elle restitue à la science des premiers principe ou à la Métaphysique, sa véritable valeur, parce qu'elle nou apprend ce qui constitue la réalité de la substance du *moi* et d Dieu, auquel nous sommes unis intérieurement. C'est elle seul aussi qui peut nous faire connaître le fondement de l'idée d Beau.

Avant d'abandonner la notion du Beau pour étudier ses effet en nous, le sentiment qu'elle nous inspire et l'émotion qu'ell nous cause, quand nous la trouvons spécialisée dans nos idées nous aurons à déterminer les différentes espèces qu'elle com porte. Il est rare qu'une idée générale n'offre pas des idées d moins en moins générales, avant d'arriver aux idées individuelles La notion de l'homme, par exemple, renferme de nombreuse espèces, suivant que l'on envisage les qualités intellectuelles o morales, ou les qualités physiologiques. Entre l'idée générique o les individus, nous trouvons presque toujours des sous-genres o des espèces qu'il faut définir avec soin, pour que l'étude qu'on e fait soit complète. Mais pour ce qui concerne le Beau, la questio se complique singulièrement, par suite du caractère même de l notion que nous en avons. L'idée du Beau, en effet, n'est qu l'idée d'une qualité de l'être; il faudra donc tenir compte de l nature des substances auxquelles cette qualité s'applique autan que des éléments mêmes dont elle se compose.

On peut jusqu'à un certain point déterminer les espèces d Beau d'après la notion de cette qualité, et d'après les idées innée que nous avons des diverses substances; mais pour faire un

étude approfondie de quelques-unes d'entre elles, nous devons nous adresser à l'expérience, à l'observation extérieure. C'est ainsi que le Beau dans les actions humaines, dans les produits de l'intelligence, dans la Nature et dans les Arts, ne peut se déterminer tout à fait *a priori*. La raison humaine n'a pas assez d'étendue et de force pour spécialiser, dans le vaste champ du possible, les conditions du monde extérieur, et celles des êtres qui font partie de la création à laquelle Dieu s'est arrêté. Pour apercevoir les besoins spirituels et moraux de l'homme dans l'infinie variété des situations où il peut se trouver, ainsi que les moyens tout matériels qui peuvent contribuer à les satisfaire, il nous faut l'expérience. Nous devrons donc étudier à part les espèces du Beau, dont nous venons de parler, et cette étude nous servira en même temps d'application et de confirmation pour notre théorie, puisque nous trouverons hors de nous la notion du Beau réalisée de diverses manières.

Parmi les espèces du Beau, on a souvent rangé le Sublime. Nous aurons à examiner si cette assimilation est exacte, ou bien si, au contraire, comme plusieurs philosophes le prétendent, la notion du Sublime diffère de celle du Beau par un élément particulier. Quel que soit le système auquel nous nous arrêterons, l'étude du Sublime devra être considérée comme une partie de la science du Beau, car, même dans le système qui distingue les deux notions, celles-ci ne sont point absolument séparables, et, d'ailleurs, l'étude de la notion du Beau n'est complète que lorsqu'on a nettement établi en quoi elle diffère des idées qui lui sont voisines. Nous appliquerons donc à l'étude de la notion du Sublime la méthode que nous venons de déterminer pour celle de l'idée du Beau.

Le dernier objet de la partie purement théorique de la science qui nous occupe, est le sentiment du Beau et du Sublime. La méthode psychologique, telle que nous l'avons définie, nous permettra encore ici de découvrir la nature et les caractères de ce sentiment, ou des deux sentiments du Beau et du Sublime, si nous reconnaissons que les effets du Sublime en nous diffèrent de

ceux du Beau. Puis nous essayerons d'expliquer ces sentiments, de leur assigner leur véritable place dans l'âme humaine, et de les rattacher aux éléments de la substance de notre être spirituel. C'est par ces derniers côtés que l'étude du sentiment du Beau est véritablement utile, car il serait peu intéressant de décrire minutieusement toutes les nuances du sentiment de l'âme en présence des objets dans lesquels nous reconnaissons de la beauté. C'est aux principes que nous devons tendre sans cesse, et pour y atteindre, il suffit de fixer d'une manière certaine les caractères généraux des sentiments du Beau et du Sublime.

En résumé, l'ordre que nous suivrons dans cette étude est le suivant : Nous déterminerons d'abord les caractères et les éléments du Beau et du Sublime; puis nous essayerons de présenter la métaphysique de ces deux notions; ensuite, nous définirons autant que possible les diverses espèces du Beau et du Sublime, et nous terminerons la partie purement théorique par l'examen des sentiments qui ont ces deux notions pour objet. Nous consacrerons des chapitres spéciaux au Beau dans le monde spirituel et dans le monde des sens, et enfin au Beau dans les Arts. Ces trois derniers chapitres serviront en outre d'application et de confirmation à la partie théorique.

CHAPITRE II.

—

DÉTERMINATION DES CARACTÈRES DU BEAU ET DU SUBLIME.

—

§ 1er. — Caractères et éléments de la notion du Beau.

Presque tous les auteurs qui se sont occupés du Beau, au point de vue des arts figuratifs, ont prétendu qu'il est essentiellement sensible et ne peut se concevoir que comme une qualité des choses matérielles. Beaucoup de philosophes lui ont également attribué ce caractère, soit parce qu'ils n'ont pas su s'élever au-dessus des sens, soit à cause de l'importance abusive qu'ils ont accordée aux sensations dans l'origine de nos idées. Examinons donc avant tout si le Beau, comme on le dit, est inséparable d'un élément sensible fourni par la nature extérieure ou par notre imagination, et commençons par l'opinion des écrivains qui ont donné des théories sur les beaux-arts.

« Il semble que de tout temps, dit De Montabert, on a appliqué le mot beau à ce qui est seulement visible, et qu'il n'a été que toléré, lorsqu'on a voulu l'appliquer par métaphore à ce qui s'entend, se sent, se goûte, se comprend, etc. On demandait à un philosophe grec ce que c'est que la beauté : Cette question, répondit-il, est la question d'un aveugle. Le mot beauté, dans son sens littéral, désigne donc, je le répète, une qualité qui frappe l'organe de la vue, et ce mot ne s'applique aux qualités morales

que par un procédé d'association, en sorte que la translation qu'on fait de ce mot dans ses différents emplois est devenue si aisée et si naturelle qu'on est en peine de dire lequel des deux sens est le littéral et lequel est le métaphorique (1). »

De son côté, Mengs, quoiqu'il ait de la beauté une idée très élevée et qui se rapproche de celle de Platon, ne la conçoit pas non plus en dehors des choses matérielles. Il la définit à l'exemple de Baumgarten : « la perfection figurée et visible de la matière (2). »

Il reconnaît, il est vrai, que la beauté parfaite ne se rencontre pas dans la nature, mais il prétend qu'elle pourrait s'y trouver « On sera convaincu, dit-il, que la beauté parfaite pourrait se trouver dans l'homme, si l'on considère que chaque individu a quelques belles parties, et que ce sont les plus belles parties qui portent le plus grand caractère d'utilité et qui répondent le mieux à la cause de leur conformation. L'homme pourrait donc être doué de la beauté, si divers accidents ne contrariaient pas le développement de son corps. Je parle ici de l'homme, parce qu'il est la partie de la nature dans laquelle la beauté brille avec le plus d'éclat (3). »

Si la beauté parfaite ne se trouve pas dans la nature, l'art, selon lui, peut la réaliser en choisissant ce que la nature offre de plus parfait et en rassemblant la beauté de plusieurs individus (4). A cette opinion, tant de fois reproduite par les artistes de tous les temps et de tous les pays, nous répondrons avec Gœthe :

« On parle de la nature et de son imitation, et ensuite on ajoute qu'il doit exister une belle nature : il faut donc choisir, et sans doute ce qu'il y a de plus parfait; mais à quel signe le reconnaître? D'après quelle règle doit-on faire ce choix? Où est cette règle? Elle n'est pourtant pas dans la nature...

(1) P. De Montabert, *Traité complet de la Peinture*, Paris, Bossange. t. IV, p. 50 et suiv.

(2) Mengs, *Œuvres complètes*, traduction de l'italien par Janssen, Paris, 1786, t. I, p. 95.

(3) *Ibid.*, t. I, p. 91.

(4) *Ibid.*, t. I, p. 92.

« Il est permis au vulgaire de le croire; mais l'artiste, qui doit posséder le secret de son art, ne devrait pas tomber dans une pareille méprise.

« Précisément, ce qui plaît le plus comme nature à la multitude, dans un ouvrage d'art, ce n'est pas la nature extérieure, mais l'homme, la nature intérieure (1). »

Cette erreur est d'autant plus étonnante chez Mengs que lui-même montre très-bien, en un autre endroit de ses *Réflexions sur la beauté et le goût dans la peinture*, par une comparaison ingénieuse, que l'idée de perfection existe indépendamment de tout élément sensible et qu'elle n'est point réalisée dans la nature. « Le point mathématique est regardé comme indivisible, dit-il; et par conséquent il est, dans le vrai, incompréhensible pour nous. Comme il est cependant nécessaire que nous nous formions une idée sensible du point, nous donnons ce nom à une petite tache qui nous paraît indivisible; et c'est ce qu'on appelle point visible. On peut donc supposer que *la perfection est le point mathématique ou indivisible, et qu'il comprend en lui toutes les propriétés essentielles et tous les attributs louables, qui ne peuvent se trouver dans la matière seule, qui est toujours imparfaite.* C'est cette imperfection de la matière qui est cause que nous nous sommes formé une espèce de perfection d'après nos idées (2). »

C'est donc aussi d'après un type qui existe en nous que nous découvrons ce qu'il y a de beau dans la nature, ou plutôt ce qui s'y rapproche le plus de la beauté parfaite, laquelle n'y est jamais complétement réalisée. De même que le point mathématique n'est tel que par l'idée que nous en avons, puisqu'il est impossible de le trouver dans la nature, la beauté parfaite ne se découvre que dans l'intelligence.

Mais la notion que nous avons de cette beauté parfaite implique-t-elle essentiellement l'idée d'une qualité sensible, d'une propriété de la matière, comme la notion de la couleur par exemple?

(1) Goëthe, *Maximes et Réflexions*, traduction par S. Sklover.
(2) Mengs, *Œuvres complètes*, t. I, p. 82.

L'étude de nous-mêmes nous prouve le contraire. Il se peut qu'en remontant à l'origine connue des mots, on trouve que le mot *beau* a été appliqué d'abord aux choses sensibles, mais cela ne prouve pas que la beauté ne puisse appartenir aussi aux choses spirituelles, et, d'ailleurs, ce n'est pas dans les mots qu'il faut étudier les idées. De plus, il n'est rien dans le monde des sens qui ne soit créé sur le modèle des idées ou plutôt de l'être spirituel, en sorte que les qualités que nous ne concevons que comme appartenant aux êtres matériels, ont en réalité leur correspondance dans le monde spirituel; ainsi la lumière, la clarté, l'obscurité, la couleur, etc., ne sont que les images sensibles du degré de lucidité et de l'espèce de rayonnement intérieur des idées dans l'intelligence. Nous pourrions donc nous demander ce qui correspond dans l'esprit à la beauté physique; et, si ce qui y correspond ne peut également recevoir d'autre dénomination que celle de beau, il faudra bien reconnaître que la notion du Beau n'emporte pas nécessairement l'idée d'une qualité sensible.

Or, nous l'avons déjà fait observer, l'idée du Beau nous est donnée directement par la vue de la pensée en elle-même, comme une qualité de l'être spirituel. Nous ne l'obtenons pas, ainsi qu'il arrive pour les idées que nous avons des substances matérielles et des qualités sensibles, en destituant par la pensée, soit l'idée de notre substance, soit celle de quelqu'une de nos propriétés, de la faculté de se replier sur elle-même, faculté qui entraîne la simplicité et l'indivisibilité de l'être qui en est doué. Rien de pareil ne se passe en nous, lorsque nous contemplons la subordination de nos facultés, l'enchaînement des vérités et l'incessante activité de notre pensée. Nous disons de ce spectacle tout spirituel que c'est une chose belle, parce que c'est le seul mot qui y convienne, de même que nous disons qu'un visage est beau ou qu'une perspective est belle. Enfin, nous donnons la même qualification, dans certains cas, à une action morale ou à un ensemble de vérités scientifiques, sans tenir compte des mouvements purement matériels par lesquels l'action a été exécutée, ou des mots et des phrases qui expriment les vérités scientifiques.

Cette réponse s'appliquerait à la définition que Hegel donne du Beau, si les mots chez lui n'avaient une signification particulière. « Le Beau, dit-il, c'est la manifestation sensible de l'Idée (1). » Cette définition, prise dans son sens naturel, semble analogue à celle de Mengs. Cependant, rattachée à son système philosophique, elle est tellement en dehors de ce que nous révèle l'observation de nous-mêmes et de la nature, que la réponse que nous venons de faire ne lui serait pas tout à fait applicable. Pour la réfuter il faut attaquer les bases mêmes du système sur lequel elle repose.

L'*Idée*, pour Hegel, n'est pas, comme l'étude attentive de nous-mêmes nous le montre, l'être spirituel ou une propriété permanente de l'être spirituel, intelligible par soi et universellement représentative, dont la réflexion, provoquée par différentes causes, nous donne toutes les connaissances. C'est, en tant que puissance ou idée primitive (*begriff*), un je ne sais quoi d'incompréhensible, contenant en germe et dans un état d'identité parfaite, l'esprit et la matière, quelque chose qui est et qui n'est pas tout à la fois, ou, comme il s'exprime, l'égalité de l'Être et du Néant. Puis, en tant que *devenant*, se réalisant, se développant, ou idée véritable (*Idee*), c'est l'unité de l'idée primitive et de la réalité, l'idée réalisée ou passée à l'existence réelle. Le beau selon lui, c'est le vrai, non pas tel que l'esprit le conçoit dans sa nature abstraite et pure, mais manifesté aux sens sous des formes visibles (2). Enfin, l'idéal c'est encore, dans son système, quelque chose de sensible. « C'est la propriété de ramener la réalité extérieure à la spiritualité, de sorte que l'apparence extérieure conforme à l'esprit en soit la manifestation (3). » Ce n'est pas le contraire du réel, mais le réel idéalisé, purifié, rendu conforme à son idée et l'exprimant parfaitement. En un mot, c'est l'accord parfait de l'idée et de la forme sensible (4).

(1) Ch. Bénard, *Cours d'Esthétique de Hegel*. Paris, 1840, t. I, p. 85.

(2) Ibid., *Essai analytique sur le cours d'Esthétique de Hegel*, à la suite du *Cours d'Esthétique de Hegel*, t. V (1852), p. 239.

(3) *Ibid.*, t. I, p. 130.

(4) *Ibid.*, t. V, p. 246 et suiv.

Arrêtons-nous un instant au système philosophique de Hegel, car, nous l'avons dit, en dehors de ce système, ses idées sur le Beau et l'Idéal perdent toute leur valeur. L'idée primitive c'est l'identité absolue de l'esprit et de la matière, formant une unité et contenant en puissance toutes les déterminations possibles; mais dépouillée elle-même de toute espèce de qualité et de détermination, elle se trouve être, en définitive, égale au Néant. Pour préciser davantage et faire mieux comprendre la pensée de ce philosophe, supposons toutes les formes des choses sensibles effacées, il ne restera plus de tout l'Univers qu'un immense chaos; supposons que semblable à un cercle qui va sans cesse en se rétrécissant, cet immense chaos se concentre en lui-même; nous aurons l'univers réduit à l'état de puissance, de germe. Supposons, d'un autre côté, toutes les représentations de l'intelligence rentrées en elles-mêmes, nous parviendrons à l'idée d'être indéterminé ou en puissance. Enfin, confondons par la pensée ces deux ordres différents, nous obtiendrons, selon Hegel, l'absolu ou l'*idée* (*begriff*). C'est ainsi qu'il arrive à concevoir l'identité de l'esprit et de la matière, et aussi, en enlevant à l'être toute espèce de détermination, à poser l'égalité de l'Être et du Néant.

En réduisant tout au Néant il est facile à Hegel d'identifier l'esprit et la matière. Mais on conçoit que la théorie du Néant est bientôt faite, et celui qui s'y arrêterait pourrait bien paraître enseigner un non-sens. Hegel prétend voir dans l'Être privé de toute détermination à la fois le Néant et l'Être absolu; il identifie par conséquent le Néant à l'Être, ce qui signifie qu'en réalité il élimine le Néant. De l'absolu, il fait ensuite sortir tout ce qui existe ou se peut concevoir, le monde de l'esprit et le monde des sens. Pour expliquer cette genèse universelle il donne libre carrière à l'arbitraire, et fait des hypothèses contradictoires ou dénuées de fondement. Pourquoi, lui demanderons-nous, de l'Idée ou de l'Absolu que vous devez reconnaître un et identique à lui-même, sort-il ce que vous nommez d'abord nature et puis esprit? Si ces deux choses n'en font qu'une, pourquoi deux noms différents? L'esprit réfléchit, se replie sur lui-même, de sorte que

l'être et l'idée d'être sont en lui une chose identique. Est-il permis d'en dire autant de la matière ? La matière pense-t-elle, se détermine-t-elle elle-même? Hegel l'admet peut-être. Mais alors c'est partir d'une hypothèse non vérifiée; disons plus, c'est fermer les yeux à la lumière, heurter le sens commun, se forger à plaisir des chimères et tomber dans l'idéalisme absolu. Il faut que l'Idée, l'Absolu, soit ou esprit ou matière; il ne peut être à la fois l'un et l'autre sans cesser d'être un et par conséquent absolu. Hegel repousse le matérialisme, il faut donc qu'il abandonne son système impossible et admette la spiritualité de l'Être absolu.

Voilà pour ce qui concerne l'Être en puissance. Passons à l'Être en acte.

L'idée pure ou ce que Hegel nomme le général ne peut pas rester en cet état ; par la force, par l'activité qui est en elle, il faut qu'elle se détermine, qu'elle se particularise; elle ne sera idée véritable que lorsque tout ce qui est en elle à l'état de puissance ou d'absorption se sera déterminé, et qu'elle embrassera à l'état de distinction tout ce qu'elle contenait d'abord en germe. Mais, pour lui, ces déterminations de l'Idée primitive sont les individus de toute espèce qui existent dans l'Univers. C'est ce qu'il désigne en disant que l'Idée se pose sous la forme de l'objectivité. La nature tout entière n'est que ce qu'il y a de particulier dans l'idée générale des choses. C'est ainsi qu'il conçoit que l'Idée est partout, mais déterminée de diverses manières. « Par les deux côtés subjectif et objectif de l'idée primitive, dit-il, l'idée proprement dite est un tout, l'harmonieuse unité de cet ensemble universel qui se développe éternellement (1). » Lorsque la raison s'élève du particulier au général, on a, selon lui, la *science;* mais lorsqu'elle ne détache pas le général du particulier ou de la forme sensible, lorsque l'idée particulière est devenue transparente et permet d'entrevoir le général, on a alors la *beauté.* « Si nous disons, ajoute-t-il, que la beauté est l'idée, c'est que beauté et vérité, sous ce rapport, sont identiques. Cependant il y a une différence

(1) Ch. Bénard, *Cours d'Esthétique de Hegel*, t. I, p. 84.

entre le vrai et le beau. Le vrai est l'idée lorsqu'elle est considérée en elle-même dans son principe général et en soi, et qu'elle est pensée comme telle. Car ce n'est pas sous sa forme extérieure et sensible qu'elle existe pour la raison, mais dans son caractère général et universel. Lorsque le vrai apparaît immédiatement à l'esprit dans la réalité extérieure et que l'idée reste confondue et identifiée avec son apparence extérieure, alors l'idée n'est pas seulement vraie, mais belle. Le beau se définit donc la manifestation sensible de l'idée (*das sinnliche Scheinen der Idee*) (1). »

En partant de ces prémisses, Hegel ne pouvait reconnaître le beau que dans les choses sensibles. Mais il ajoute que dans la nature cette transparence qui permet de voir le général à travers le particulier n'existe pas complétement, et que, d'ailleurs, l'esprit ne voit dans les choses du monde matériel qu'une partie de lui-même. De là, la supériorité qu'il accorde à l'Art dont le but est en quelque sorte de dévoiler l'idée, de nous la faire apercevoir plus distinctement sous la forme sensible, en d'autres termes de représenter l'idéal.

Après avoir introduit la matière dans l'Absolu, qu'il brise et détruit ainsi, Hegel commet une nouvelle erreur en prétendant que les déterminations de la Puissance suprême sont les êtres individuels de l'Univers. C'est donner à Dieu, l'Univers entier pour verbe, pour intelligence ou *logos*, ce qui constitue le Panthéisme. Par l'introduction de la matière ou de la nature corporelle en Dieu, dans sa Puissance, dans son Intelligence et dans son Amour, Hegel a cru donner de l'Être suprême une notion plus élevée et plus complète qu'en reconnaissant avec les philosophes spiritualistes que Dieu est purement spirituel. Mais c'est se tromper étrangement; au fond c'est dégrader Dieu et le nier. Une étude plus attentive de la pensée et de son universalité, lui aurait fait apercevoir son erreur sur la nature divine.

Prenons pour exemple l'humanité. Il n'y a rien dans l'humanité qui ne se trouve dans l'idée que nous en avons, sauf la subsis-

(1) Ch. Bénard, *Cours d'Esthétique*, t. I, p. 85.

tance réelle, distincte de nous-mêmes. Ainsi, par l'idée générale d'être nous pouvons arriver à l'idée générique d'homme, et dans cette dernière nous pouvons voir comme possibles toutes les déterminations particulières qui correspondent aux individus dans la nature extérieure. Pour arriver à l'idée individuelle, l'esprit ne doit donc pas sortir de lui-même; il est universellement représentatif, par cela même qu'il se dédouble et se voit lui-même. C'est en nous-mêmes, dans notre pensée, que nous voyons tout à la fois le général et l'individuel. Les sens en produisant dans l'imagination une représentation sensible des choses extérieures, ne font que réveiller, dans notre intelligence, les idées individuelles qui représentent ces choses, ou plutôt elles excitent l'intelligence à spécialiser et à individualiser l'idée générale d'être qui est en elle. C'est ainsi que l'esprit voit en lui-même et rien qu'en lui-même, le général et le particulier; il est erroné de dire que le particulier n'existe que dans la nature extérieure et que la raison ne voit le beau qu'en saisissant l'idée générale à travers la forme sensible. Si la beauté existe dans la nature, ce que nous ne contestons pas, nous ne pouvons la connaître qu'en la voyant en nous; et, si pour l'apercevoir, il faut, comme le prétend Hegel, saisir le général à travers le particulier rendu transparent, c'est en nous et uniquement en nous, dans notre pensée, que cette condition peut être remplie et par conséquent que nous pouvons découvrir le beau. La beauté n'existerait pas pour nous dans la nature extérieure, si nous n'avions une intelligence pour la comprendre et la sentir.

Hegel a transporté son erreur psychologique en Dieu. Il confond l'évolution de l'Être divin en lui-même avec la création. L'Être infini et absolu, qui contient en puissance tout ce qui est possible, tout ce qui est, a été ou sera, pense éternellement son propre être, se contemple et s'aime. En se pensant lui-même il saisit dans son intelligence, comme types intelligibles, tous les êtres individuels. Il ne saurait y avoir en lui un moment quelconque, comme s'exprime Hegel, où il n'ait conscience de lui-même, et ne soit, par conséquent, purement spirituel. Introduisez en

Dieu la matière, ce qui n'a pas conscience de soi, ce qui ne se connaît pas, et vous détruisez immédiatement sa perfection et son unité. La notion que nous avons de Dieu est donc celle d'un Être spirituel. Dieu pense de toute éternité le général et le particulier, les genres, les espèces et les individus ; et s'il donne aux genres et aux individus qu'il choisit en lui une existence à part, en dehors de lui-même, cela ne peut ni augmenter ni diminuer sa perfection; il reste toujours Un, Infini, Absolu et adéquat à lui-même, se pensant et s'aimant éternellement.

Dieu voit donc en lui-même les essences des choses ainsi que toutes les individualités possibles. Il n'y a rien dans la création, dans le monde des sens et dans le monde de l'intelligence, qui ne soit en lui comme possible et comme intelligible. De plus, ce qu'il pense éternellement, type et modèle de tout ce qui peut être créé, par cela même que c'est en lui et participe de son Être, est infiniment supérieur à tout ce qui est créé. Non pas que nous entendions par là que Dieu en créant, doive créer d'une manière imparfaite ; nous soutenons au contraire, que chaque chose créée, sortant des mains du Créateur, doit être parfaite dans son ordre; mais nous disons que l'être en dehors de Dieu a en réalité moins d'être qu'en lui-même ou à l'état d'essence, de type et de modèle éternel. Si donc on trouve de la beauté dans la création, dans les choses sensibles et dans les choses de l'ordre spirituel, on devra reconnaître que la beauté suprême est en Dieu, et qu'il voit de toute éternité aussi la beauté relative des essences et des individus.

L'erreur de Hegel est maintenant manifeste. En mettant la beauté uniquement dans les choses sensibles, outre qu'il ne parvient à comprendre le beau moral, il s'arrête en réalité à ce qui n'est qu'une grossière image du Beau. Alors même que l'esprit humain parviendrait à retrouver et à reproduire par l'art cette forme sensible qui s'accorde parfaitement avec l'idée individuelle en Dieu, et qui devait être la forme première de la création ; alors même qu'il parviendrait à réaliser cette harmonie parfaite de l'individualité, dégagée, comme le veut Hegel, des liens du fini

et du conditionnel, avec la nature intime et l'essence de l'âme; alors encore il y aurait au-dessus de cette forme sensible, l'idée elle-même qui contient ce que la forme sensible ne saurait avoir : la généralité, la réflexion, la possession d'elle-même, et, par conséquent, une beauté d'un ordre plus élevé. L'art, sans doute, peut réveiller l'idée en nous, mieux que ne le fait la nature, au moins telle que nous la voyons aujourd'hui, mais ce serait confondre le moyen avec le but que de prétendre que l'œuvre d'art est plus belle que l'idée qu'elle doit traduire ou qu'elle a mission de réveiller en nous.

Ce que nous venons de dire s'applique à la doctrine de Schelling, doctrine qui a servi de point de départ à celle de Hegel. L'auteur du système de l'identité absolue définit le Beau : la représentation de l'Infini sous une forme finie.

D'autres philosophes encore, appartenant à des écoles différentes, admettent que le Beau est essentiellement sensible. Nous ne nous arrêterons qu'aux principaux d'entre eux.

Burke définit la beauté : « cette qualité ou ces qualités dans les corps, par lesquelles ils font naître l'amour, ou quelqu'autre passion semblable (1). » Mais il est trop facile de répondre que si le beau se reconnaît à l'amour qu'il excite, il doit se trouver dans les choses de l'esprit tout autant et plus peut-être que dans les choses corporelles. C'est donc arbitrairement que Burke restreint le beau à certaines qualités des corps. Ainsi, il n'admet pas que la sympathie que nous éprouvons pour les personnes à cause des qualités d'esprit ou de cœur qu'elles possèdent, puisse être attribuée à l'effet d'un genre particulier de beauté : la beauté spirituelle. Il nous semble qu'il est peu philosophique de distinguer des causes différentes, alors que, dans leur nature, les effets de ces causes sont les mêmes.

Th. Jouffroy, qui place le principe du beau dans l'expression, ne le conçoit pas non plus en dehors des choses sensibles. La force, l'âme, la vie, l'esprit ne nous émeut pas, dit-il, dépouillé des

(1) Burke, *Recherches philosophiques*, etc., t. II, p. 2.

symboles naturels qui le manifestent (1). Il ajoute que c'est la forme sensible des objets, indépendamment de leur action actuelle ou possible sur nous, qui est le principe de l'émotion désintéressée à laquelle il reconnaît la présence de la beauté. Selon lui, la définition véritable et philosophique du beau est celle-ci : « Le beau, c'est ce avec quoi nous sympathisons dans la nature humaine exprimée par les symboles naturels qui frappent les sens (2). »

Il examine en particulier la question de savoir si l'invisible, le fond, la force ou l'esprit, source de l'expression, pourrait agir esthétiquement sur nous, sans la forme sensible, et il la résout négativement. Cependant il reconnaît deux cas où nous saisissons l'invisible à part : l'observation intérieure lorsque nous sommes maîtrisés par une passion, et la description d'un état de l'âme par le langage abstrait. Mais dans le premier cas, pour juger esthétiquement l'état dans lequel nous nous trouvons, il croit que nous devons nous représenter un homme qui se trouverait dans ce même état, et serait animé de la même passion. Dans le second cas, il prétend que nous ne sommes émus esthétiquement que si notre imagination donne un corps à la chose décrite. Il conclut qu'il est impossible de déterminer les effets de l'invisible pur, et que, si les objets expressifs ne nous touchent qu'à cause de l'invisible, dans l'état actuel l'invisible n'agit pas sur nous sans le visible (3).

Il y a ici une confusion. L'observation intérieure nous découvre deux choses : d'une part, des représentations et des affections sensibles ; de l'autre, des représentations et des affections spirituelles. Si nous voulons savoir quel effet produirait sur nos sens la passion dont nous sommes animés, il est certain que nous devons nous figurer un homme animé de la même passion. Mais si nous voulons juger intellectuellement de l'état de notre âme sous l'empire de quelqu'affection spirituelle, telle que l'amour, le courage, la gloire, etc., on ne voit pas qu'il faille en quelque sorte

(1) Th. Jouffroy, *Cours d'Esthétique*. Paris, 1843, p. 153 et suiv.
(2) *Ibid.*, p. 184.
(3) *Ibid.*, p. 186 et suiv.

incarner ces affections pour les ressentir; l'émotion qu'elles causent à l'âme est directe, immédiate. Il en est de même de la description d'un état de l'âme par le langage abstrait; pour éprouver l'émotion que Jouffroy nomme esthétique et qu'il définit celle qui est désintéressée, nous ne devons pas donner un corps à la chose décrite. Cela n'arrive même pas lorsque le langage est concret, lorsqu'il exprime directement une image sensible des choses. C'est ce que fait très-bien remarquer Burke, et il rapporte de nombreux exemples qui prouvent que les mots peuvent nous affecter sans faire naître des images en nous (1). Dans la conversation, à la lecture, pendant la méditation, etc., l'esprit comprend sans le secours des images, et celles-ci ne se forment même dans notre imagination que par un effort spécial de notre volonté. Mais si l'invisible, c'est-à-dire la pensée, peut être saisie et nous affecter directement, sans l'intermédiaire des sens, le beau n'est pas inséparable d'une forme sensible, et il en résulte que la définition que Jouffroy en donne n'est pas plus admissible que celles de Burke, de Hegel et de Mengs.

Mais nous avons hâte d'arriver à un philosophe célèbre de notre époque, et qui a fait de l'idée du Beau une des analyses les plus complètes que nous ayons, nous voulons parler de M. Cousin.

Pour lui aussi, le Beau est inséparable d'un élément sensible. Sa définition est celle-ci : « Le Beau, c'est le vrai et le bien manifestés à l'homme sous une forme sensible (2). » Et voici comment il l'explique : « Antérieurement à l'impression sensible, nulle idée, nul sentiment ne germe dans l'intelligence. Si quelqu'objet ne vient pas causer d'impression sur nos organes, nous ne pourrons jamais concevoir la beauté; ainsi la condition de l'idée de beauté, saisie par la raison, est une sensation physique ou une intuition des sens (3). » Plus loin il ajoute : « L'intérieur seul est beau : il n'y a de beau que ce qui n'est pas visible; cependant, si

(1) Burke, *Recherches*, etc., t. II, p. 193 et suiv.

(2) Victor Cousin. Du Vrai, du Beau et du Bien. *Œuvres*. Bruxelles, t. I, p. 427.

(3) *Ibid.*, p. 417.

le beau n'était pas, sinon montré aux yeux, du moins indiqué, et pour ainsi dire esquissé par la forme sensible, il n'existerait pas pour l'homme; il se manifeste par des traits sensibles, mais dont toute la beauté n'est que le reflet du beau incorporel (1). »

M. Cousin ne nie pas, on le voit, l'existence du Beau purement spirituel, mais ce beau, selon lui, n'existe que pour Dieu ; pour nous il est comme s'il n'existait pas, puisque nous ne pouvons le voir et le comprendre que revêtu d'une forme sensible. Cette beauté interne et spirituelle qui nous échappe, il l'appelle beauté métaphysique et l'identifie avec le vrai et le bien. « Si le vrai, le beau et le bien nous paraissent distincts, dit-il, ce n'est pas qu'ils le soient en effet, mais c'est qu'ils nous sont donnés dans des objets différents. Le vrai existe par soi-même ; réalisé dans les actions humaines, il devient le bien; engagé sous les formes sensibles, il devient le beau. L'unité mystérieuse qui lie ces trois idées, c'est l'absolu, c'est Dieu lui-même (2). »

Cependant, ce philosophe parle aussi du Beau idéal, et il dit que ce qui le distingue du Beau naturel, c'est qu'il ne peut être que pensé, tandis que ce dernier peut être vu. Mais que l'on ne s'y trompe pas; pour lui le beau idéal se tire du beau réel par une abstraction immédiate qui voit l'un dans l'autre. Le dernier terme de l'idéal est Dieu, que nous ne pouvons ni saisir ni comprendre; l'Être suprême ne se révèle à nous que par les idées absolues du vrai, du bien et du beau, et nous ne voyons ces formes absolues que dans le relatif (3). Entre les idées de beauté, de vérité, de vertu, et l'être qui en est la substance, s'ouvre un abîme infranchissable pour la raison humaine, qui ne connaît ainsi de l'être infini que les formes pour ainsi dire visibles (4).

Cette manière d'envisager la notion du Beau, provient, chez M. Cousin, du système qu'il a enseigné sur l'origine de nos connaissances et sur la raison impersonnelle.

(1) Victor Cousin, *Œuvres*, t. I, p. 420.
(2) *Ibid.*, p. 430.
(3) *Ibid.*, p. 407 et suiv.
(4) *Ibid.*, p. 376.

La connaissance est, selon lui, un mélange d'expérience et de raison; elle exige des éléments tirés de la Nature et de Dieu. Notre raison est une faculté vide, une table rase; il n'y a pas en elle de vérités innées; celles qu'elle parvient à posséder, elle les perçoit dans un médiateur en quelque sorte visible entre nous et Dieu, et c'est ainsi qu'elle les acquiert (1). De là à admettre que le beau, pour nous, est inséparable d'une forme sensible, il n'y a qu'un pas, et M. Cousin le franchit sans difficulté. Mais peut-on admettre que nos connaissances ne se forment que d'éléments empruntés d'une part à la nature extérieure, et de l'autre à un intermédiaire entre Dieu et nous? N'y a-t-il pas en nous des vérités innées? Ne connaissons-nous de Dieu qu'une espèce d'image visible qu'il a placée entre lui et nous? Sur toutes ces questions, dont dépend la solution de celle qui nous occupe, nous ne pouvons partager l'opinion émise par l'éminent professeur.

Nous ne répéterons pas ce que nous avons dit plus haut sur l'origine de nos idées générales et de nos idées particulières. Nous avons établi que la raison et les vérités nous sont personnelles sans cesser d'être les mêmes pour tous ; que notre raison est substantielle et non une table rase ou une faculté vide. Nous pouvons résumer notre démonstration en disant que nous tirons toutes nos connaissances de nous-mêmes et de Dieu, et que les images produites en nous par l'action des corps extérieurs sur nos sens, ne sont à proprement parler, pour rien dans nos connaissances; leur rôle se borne à éveiller nos idées; elles excitent l'intelligence à former des combinaisons et des déterminations des idées générales qu'elle puise en elle-même. Mais nous croyons devoir montrer ici que nous sommes unis à Dieu, directement, sans aucun intermédiaire.

Le fond de notre être, passé tout entier dans notre intelligence, est le vrai. *Je pense donc je suis*, est la première vérité que nous puissions saisir, et elle sort évidemment de nous-mêmes; nous avons la conscience que c'est de notre être que nous tirons la

(1) Victor Cousin, *Œuvres*, t. I, p. 391 et suiv.

pensée et la volonté. Cependant nous savons aussi que nous ne sommes ni éternels, ni nécessaires, ni immuables; nous nous sentons contingents. Si nous n'avons pas la conscience du moment où nous avons commencé d'être, puisque cela impliquerait contradiction, nous avons encore moins celle d'avoir toujours été. Nous nous concevons donc comme existant, mais en même temps comme pouvant être ou ne pas être. En d'autres termes, la possibilité et l'actualité sont deux choses distinctes pour nous. Mais, qu'est-ce que la possibilité d'un être? C'est le fondement qu'a cet être, avant d'exister, dans un autre être qui existe déjà. Nous arrivons ainsi à l'Être nécessaire, celui qui doit contenir en lui-même sa propre possibilité et la possibilité de tous les autres êtres. En Dieu, la possibilité et l'existence actuelle se confondent. Au contraire, en affirmant notre propre existence, nous n'affirmons pas que nous renfermons en nous-mêmes notre possibilité ou notre raison d'être, puisque nous ne nous concevons que comme pouvant être ou ne pas être. Si donc nous étions réduits à ne penser que notre être imparfait et contingent, nous n'aurions aucune certitude, notre pensée en réalité se déroberait à elle-même et nous ne concevrions que la possibilité de la vérité. Mais cela ne se peut pas; l'idée de possibilité entraîne en nous l'idée de l'être nécessaire qui nous déborde de toutes parts et nous sert d'appui. Or, comment pouvons-nous avoir l'idée de l'être nécessaire, nous qui ne le sommes pas, si nous ne sommes unis intérieurement à cet Être? L'idée de Dieu en nous implique donc sa présence au fond de nous-mêmes. Il en résulte que notre être pensant est uni directement et sans intermédiaire à la Puissance divine, qui nous sert d'appui et de fondement. Que Dieu se retire de nous et à l'instant nous retombons dans le néant.

D'après cela nous pourrions dire que la formule de Descartes devrait être complétée de la manière suivante : *Je pense donc je suis, pouvant être ou ne pas être, donc Dieu est.* Le père de la philosophie moderne a très-bien vu cet enchaînement de vérités; mais il ne l'a peut-être pas exposé avec toute la clarté désirable, et c'est pourquoi il a été accusé souvent de contradiction. Au fond

l n'y en a point. Notre pensée est substantielle, elle n'est pas une forme vide, une table rase; nos idées sont notre être ou des propriétés de notre être, et ainsi il est vrai de dire qu'il y a en nous des vérités innées, des vérités qui nous sont propres. Mais nos idées et nos vérités, les propriétés de notre être et notre être lui-même s'évanouiraient, tomberaient dans le néant, s'ils n'étaient soutenus incessamment par l'être nécessaire, les idées, les vérités et les propriétés divines. En affirmant notre existence nous affirmons donc aussi l'existence de Dieu, et ces deux vérités bien que distinctes sont également certaines pour nous. De plus, ce n'est pas seulement notre être qui est uni au fond de lui-même à la Puissance Divine; notre intelligence et notre volonté le sont aussi à l'Intelligence et à la Volonté divines. Comment avec notre intelligence bornée pourrions-nous penser l'Être absolu et nécessaire, si le Verbe, l'Intelligence de Dieu ne venait éclairer et soutenir nos idées, nous donner la certitude? Comment notre volonté pourrait-elle être constante, s'attacher avec force au bien et à la vérité, si la Volonté divine, l'Esprit de Dieu ne venait la fortifier? Enfin, ce n'est que par notre union avec l'Être suprême qu'il est possible d'expliquer comment nous pensons et aimons ce qui est au-dessus de nous.

Nous venons de démontrer que nous sommes directement unis à Dieu par le fond de notre être spirituel et par toutes nos facultés. Il n'y a pas d'intermédiaire entre lui et nous. M. Cousin en faisant de la raison humaine une table rase, la détruit en réalité. Si nous n'avions en nous des idées, des vérités innées, notre être spirituel disparaitrait; pour penser les idées absolues du vrai, du bien et du beau, la première condition c'est d'avoir des idées en propre. Dire que nous ne pouvons connaître Dieu, et qu'il y a entre nous et lui, un intermédiaire, c'est dire que ce qui est contingent pourrait exister sans être soutenu par l'Être nécessaire. Prétendre que nous ne sommes en rapport avec Dieu que par l'Intelligence divine, laquelle ne parle qu'à notre intelligence seule, c'est briser l'unité de Dieu et la nôtre. Penser et être c'est tout un pour nous. Notre intelligence que, par une sorte d'abstraction,

nous séparons de notre puissance et de notre volonté, en réalité n'en est pas séparable. Notre être est toujours pensé, déterminé d'une façon quelconque par notre intelligence; celle-ci *est*, mais elle n'est que par l'idée d'être ou notre être même; enfin, notre volonté c'est encore notre être et notre intelligence unis ensemble. Si donc nous sommes en rapport avec l'Intelligence divine par notre intelligence, nous le sommes aussi par notre puissance et par notre volonté. D'un autre côté, ce que nous venons de dire de nous-mêmes, nous devons le dire de Dieu. La Puissance divine s'aime et se pense, le Verbe est et s'aime, l'Amour divin est et se pense. Bien que la plénitude de Puissance, d'Intelligence et d'Amour en Dieu ne puisse être comparée à nos facultés, Dieu reste un, comme nous concevons que notre principe pensant est un. Par conséquent, si nous sommes unis à l'intelligence divine, au *logos*, nous sommes unis au fond de nous-mêmes à Dieu, c'est-à-dire tout à la fois à sa Puissance, à son Verbe et à son Amour.

Unis à Dieu sans intermédiaire, nous voyons en nous et en lui, les idées absolues du vrai, du bien et du beau. Pour que nous puissions les saisir, elles ne doivent pas être revêtues d'une forme sensible. On le reconnaît dans une certaine mesure, pour les deux premières idées; pourquoi le nier pour la dernière? M. Cousin n'en donne aucune raison. Dira-t-on qu'en réalité la beauté n'existe que pour nous, et que Dieu ne voit que le vrai? Mais il n'y a rien dans la nature et en nous qui ne soit possible en Dieu, qui n'ait en lui sa raison d'être, et, par conséquent, qu'il n'ait vu et pensé de toute éternité. Non-seulement la beauté existe pour Dieu, mais il est vrai de dire qu'il est la beauté suprême, et que la véritable beauté de tout ce que nous pouvons nommer beau en nous et hors de nous, réside en lui.

Notre union avec Dieu ne se borne pas à nos facultés et à nos idées générales. Dans chacune de nos pensées Dieu pense avec nous, sans cela notre pensée serait impossible. Lors donc que nous tirons de notre propre fond une idée individuelle quelconque, soit que nous restions dans l'ordre des simples possibilités, ou que le témoignage des sens nous prouve que nous sommes dans

ordre des choses créées, nous voyons immédiatement en Dieu le type, le modèle éternel de cette idée. Nous concevons ainsi pour chaque chose, la perfection dont elle est susceptible. Si cela n'était pas, comment pourrions-nous choisir dans la nature les parties les plus parfaites et les réunir ensuite pour en former ces chefs-d'œuvre qui surpassent en beauté tout ce qu'elle-même offre; comment le génie de l'homme serait-il parvenu à créer les formes parfaites de l'Apollon du Belvédère et de la Vénus de Milo? Enfin, pour emprunter un exemple à un autre ordre d'idées, comment pourrions-nous travailler chaque jour à nous améliorer, si nous n'apercevions au fond de nous-mêmes et en Dieu, un autre nous-même, un modèle parfait qui nous est proposé comme le but de nos efforts? C'est donc dans nos idées unies directement aux idées divines, que nous voyons la véritable beauté de toutes les choses possibles ou créées, et cette beauté est toute spirituelle, elle ne contient aucun élément sensible.

Platon comprenait de cette manière les idées en nous et la beauté véritable. Pour lui notre pensée est substantielle; nous puisons en elle et en Dieu, toutes nos idées : idées générales ou idées spécifiques. Voici comment s'exprime, à ce sujet, un philosophe moderne qui jouit en Italie d'une très-grande réputation :

« Les idées platoniciennes, dit Vincent Gioberti, sont génériques ou spécifiques. Les idées génériques peuvent être telles plus ou moins, mais dans tous les cas elles sont abstraites et représentent leur objet d'une façon incomplète qui répugne à leur existence réelle. Il est hors de doute que nous avons l'idée générale du Beau et que cette idée se subdivise en plusieurs autres notions moins générales qui répondent aux différents genres de beauté; mais ces conceptions abstraites seraient impossibles si elles n'étaient pas précédées par une connaissance concrète. Le concret est de deux espèces, c'est-à-dire réel ou idéal. Le concret réel est la substance individuelle des choses : le concret idéal est l'idée spécifique qui les représente. Cette idée nous fournit l'image de la chose avec toutes ses parties et ses propriétés essentielles, à exception de sa subsistance individuelle, qui est la seule chose

qui lui manque pour exister réellement. Ainsi dans l'ordre de la connaissance, l'idée spécifique contient le plus haut degré de détermination et d'existence concrète dont la notion des choses soit capable (1). »

Gioberti défend avec force ce système; il établit fort bien que les idées spécifiques sont les types des individus de la nature extérieure, lesquels ont avec ces idées la même ressemblance qu'une copie avec l'original, et qu'elles possèdent à titre d'idées une réalité et une nécessité véritables (2). On pourrait croire après cela que, comme Platon, il reconnaît en elles la beauté, lorsque les conditions générales de la notion du Beau s'y retrouvent. Il n'en est rien cependant, et, de même que M. Cousin, il veut que le Beau ne nous apparaisse jamais que sous une forme sensible; seulement il admet que cette forme est fournie par l'imagination. Les raisons qu'il invoque sont les suivantes :

Les idées spécifiques ne s'adressent qu'à l'intelligence et par conséquent ne peuvent nous apparaître que comme vraies. Le beau implique, au contraire, une sorte d'individualité de l'objet qu'on se représente, une réalité vivante; sans cela, dit-il, il n'y aurait aucune différence entre le poète et le savant, entre l'artiste et le philosophe. Le Beau réside donc dans les produits d'une faculté particulière qu'il nomme l'imagination esthétique, et dont la mission est de donner aux types intelligibles des objets une vie spirituelle. Toutes les fois que cette faculté s'empare de l'idée spécifique pour l'animer, la colorer, la vivifier d'une manière spirituelle et lui donner une espèce de corps qui en fait une image parfaite de l'individu, elle la transforme en fantôme esthétique. Cette individualité mentale qui représente d'une manière fantastique la subsistance réelle des objets, se place entre l'idée spécifique et l'objet réel; c'est en elle seule que nous trouvons la beauté. Il définit par conséquent le Beau : « *L'union individuelle d'un type*

(1) Vincent Gioberti, *Essai sur le Beau*, traduit de l'italien par Joseph Bertinatti. Bruxelles, 1843, p. 14 et suiv.

(2) *Ibid.*, p. 19.

intelligible avec un élément fantastique faite par l'entremise de l'imagination esthétique (1). »

Nous ferons observer d'abord que l'expression de *vie spirituelle*, appliquée aux images créées par l'imagination esthétique est inexacte. Ces images n'ont rien de ce qui fait l'essence de l'être spirituel ; elles ne pensent point, ne se dédoublent point, et, par conséquent, ne peuvent se connaître, avoir conscience d'elles-mêmes. Elles sont purement individuelles et ne contiennent pas, comme les idées, à la fois le général et le particulier. Mais ici se découvre la cause de l'erreur de Gioberti ; au lieu de rester fidèle à la théorie platonicienne, il fait aux systèmes d'Aristote et de Kant des emprunts au moyen desquels il prétend la compléter, tandis qu'en réalité il la dénature et la mutile. C'est ainsi qu'il dit que l'imagination, comme faculté reproductive des qualités sensibles, fournit à l'entendement les propriétés qui constituent l'essence spécifique des choses (2), et il arrive, comme Kant, à soutenir que le Beau pour nous apparaître a besoin du secours des images sensibles fournies par l'imagination. Il y a même une analogie frappante entre le système de Gioberti sur le Beau et certains passages de la *Critique du Jugement*. Ainsi, Kant veut aussi parfois que le modèle suprême, le prototype du goût ne soit qu'une pure idée ou concept de la raison que chacun doit tirer de lui-même, et à laquelle l'imagination ou faculté d'exhibition s'efforce de produire une représentation qui soit adéquate (3). Enfin, pour lui comme pour Gioberti encore, l'idée esthétique est une représentation de l'imagination associée à un concept donné (4).

Lorsque Gioberti invoque à l'appui de son système sur le Beau, la différence qui existe entre le poète et le savant, entre l'artiste et le philosophe, il fait évidemment une confusion. Nous avons

(1) Vincent Gioberti, *Essai*, p. 23.
(2) *Ibid.*, p. 19.
(3) Kant, *Critique*, t. I, p. 116 et suiv.
(4) *Ibid.*, p. 269.

déjà fait remarquer que le poète et l'artiste sauront peut-être mieux que le savant et le philosophe ce qui est beau dans les choses extérieures, mais qu'à coup sûr ces derniers sauront tout aussi bien et quelquefois mieux ce que c'est que le Beau. D'un autre côté, toutes les idées spécifiques ont deux faces, l'une générale, l'autre particulière. Ce qui se démontre, ce qui est l'objet de la science, doit reposer sur les idées générales. C'est le domaine naturel du philosophe et du savant. Tout être intelligent peut s'élever aux types intelligibles ou idées spécifiques en Dieu et saisir plus ou moins les notions générales. Cependant, s'il faut une certaine force de pensée pour embrasser celles-ci, il en faut une aussi pour saisir les premières dans tous leurs détails. Les véritables artistes sont ceux qui s'élèvent le plus facilement, par les forces réunies de l'intelligence et du sentiment, aux types éternels, et savent y découvrir le mieux les conditions générales du Beau intelligible. Mais, on le voit, il n'y a pas là de différence fondamentale. Si le poète et le savant, l'artiste et le philosophe se placent à deux points de vue distincts, c'est toujours la même beauté spirituelle qu'ils contemplent. Autre chose est, au contraire, s'élever au Beau par la pensée, autre chose le traduire en signes visibles. C'est ici qu'intervient l'imagination poétique ou artistique; elle fournit les images sensibles qui serviront à leur tour de modèles à l'œuvre d'art extérieure. Or, la condition essentielle de la beauté pour l'imagination, c'est qu'il y ait une beauté dans les idées saisies par l'intelligence. C'est là qu'il faut l'étudier si on veut la voir séparée de tout élément étranger. Les types intelligibles en Dieu et en nous, ne sont point dépourvus d'une vie propre; ils n'attendent point que l'imagination vienne les animer et les vivifier; ils possèdent la perfection, la beauté véritable et la vie spirituelle. Le fantôme esthétique ou type fantastique, comme s'exprime Gioberti, œuvre de l'imagination, n'en est déjà plus qu'une pâle copie.

Nous ne dirons rien ici du système de Kant. Pour lui, nous l'avons déjà fait remarquer, le prototype du goût est une pure idée qui a son fondement dans la raison; mais de celle-ci nous ne

pouvons absolument rien connaître. On se demande comment, dans ce système, l'imagination ou la faculté d'exhibition pourra parvenir à créer quelque chose qui ait un rapport quelconque avec ce prototype du goût complétement inconnu? Mais peut-être que le philosophe allemand ne voit le Beau que dans une rêverie sans ordre et sans suite, et que c'est là le sens de ce qu'il nomme : « une variété de représentations partielles, librement mises en jeu, et à laquelle on ne peut trouver d'expression désignant un concept déterminé (1)! »

Nous avons démontré, croyons-nous, que l'homme voit toujours le beau en lui-même, dans ses idées intimement unies à celles de Dieu. Par son union avec l'Être infini, absolu et nécessaire, il peut contempler les essences des choses, et voir la beauté dans son principe même. La beauté réalisée dans la nature, est bien inférieure à celle que l'âme trouve en elle-même et en Dieu. Si nous étions de purs esprits ou que nous jouissions encore de l'intégrité de notre nature, la véritable beauté, la beauté spirituelle nous apparaîtrait dans toute sa splendeur. Mais nous sommes déchus, une sorte de voile nous dérobe la beauté divine. Unis à un corps, nous sommes mis par lui en communication avec la nature extérieure, et ce qui entretient notre union avec les choses matérielles c'est la beauté sensible, parce qu'elle nous inspire de l'amour pour les objets qui en sont revêtus. Cependant la beauté qui frappe les sens, devait être, dans l'ordre naturel, subordonnée à la beauté spirituelle, comme le corps l'était à l'âme. C'est le contraire que nous voyons. Le désordre existe en nous; l'âme n'est plus maîtresse d'elle-même, les instincts et les passions du corps la dominent; elle ne s'élève plus jusqu'à la beauté spirituelle, jusqu'à la beauté en Dieu. Dans sa dégradation c'est à peine si elle conserve encore le sentiment de la beauté qui se rencontre dans les choses sensibles, et elle va jusqu'à nier l'existence de cette beauté parfaite, source de toute beauté visible, dont elle porte l'image au fond d'elle-même. Bien des esprits, supérieurs

(1) Kant, *Critique*, t. I, p. 269.

cependant à plus d'un titre, n'ont su s'affranchir complétement de cet esclavage des sens.

« Quand on parle de beauté ou de sublimité intellectuelle, dit Kant, on se sert d'expressions qui ne sont pas tout à fait exactes, car la beauté et la sublimité sont des modes esthétiques de représentation, qui ne se rencontreraient pas en nous si nous étions de pures intelligences ou si nous nous supposions tels par la pensée (1). »

Mais il est aussi des voix éloquentes ou inspirées qui, de tous temps, ont su rappeler à l'homme sa véritable grandeur, son origine céleste, et qui ont cherché à lui montrer la beauté parfaite au delà des sens et de la matière. Écoutons Platon que l'admiration des siècles a surnommé le divin.

« L'homme, dit-il, en apercevant la beauté sur la terre, se ressouvient de la beauté véritable, prend des ailes et brûle de s'envoler vers elle; mais dans son impuissance il lève, comme l'oiseau, ses yeux vers le ciel; et négligeant les affaires d'ici-bas, il passe pour un insensé. Eh bien, de tous les genres de délire, celui-là est, selon moi, le meilleur, soit dans ses causes, soit dans ses effets, pour celui qui le possède et pour celui à qui il se communique; or, celui qui ressent ce délire et se passionne pour le beau celui-là est désigné sous le nom d'amant. En effet, nous avons dit que toute âme humaine doit avoir contemplé les essences, puisque sans cette condition aucune âme ne peut passer dans le corps d'un homme. Mais il n'est pas également facile à toutes de s'en ressouvenir, surtout si elles ne les ont vues que rapidement, si, précipitées sur la terre, elles ont eu le malheur d'être entraînées vers l'injustice par des sociétés funestes, et d'oublier ainsi les choses sacrées qu'elles avaient vues. Quelques-unes seulement conservent des souvenirs assez distincts; celles-ci, lorsqu'elles aperçoivent quelque image des choses d'en haut, sont transportées hors d'elles-mêmes et ne peuvent plus se contenir, mais elles ignorent la cause de leur émotion, parce qu'elles ne remarquent

(1) Kant, *Critique*, t. I, p. 186.

pas assez bien ce qui se passe en elles. La justice, la sagesse, tout ce qui a du prix pour des âmes, a perdu son éclat dans les images que nous en voyons ici-bas; embarrassés nous-mêmes par des organes grossiers, c'est avec peine que quelques-uns d'entre nous peuvent, en s'approchant de ces images, reconnaître le modèle qu'elles représentent. La beauté était toute brillante alors que, mêlées aux chœurs des bienheureux, nos âmes, à la suite de Jupiter, comme les autres à la suite des autres dieux, contemplaient le plus beau spectacle, initiées à des mystères qu'il est permis d'appeler les plus saints de tous, et que nous célébrions véritablement quand, jouissant encore de toutes nos perfections et ignorant les maux de l'avenir, nous admirions ces beaux objets, parfaits, simples, pleins de béatitude et de calme, qui se déroulaient à nos yeux au sein de la plus pure lumière, non moins purs nous-mêmes, et libres encore de ce tombeau qu'on appelle le corps, et que nous traînons avec nous comme l'huître traîne la prison qui l'enveloppe (1). »

Si l'homme ne sait même plus ce que c'est que la beauté, c'est qu'il la cherche exclusivement dans les choses corporelles. Nous devons la contempler en nous-mêmes; ce n'est qu'en nous que nous pouvons constater ses caractères et sa nature, saisir en un mot sa véritable notion. « Les sources du beau, de l'agréable, dit Montesquieu, sont dans nous-mêmes; et en chercher les raisons, c'est chercher les causes des plaisirs de notre âme. »

Nous avons reconnu qu'il y a en nous des idées générales et des idées individuelles, déterminations plus ou moins complètes des premières. Mais il n'y a point d'idées purement individuelles; toujours et de quelque manière la pensée voit dans les idées spécifiques le général intimement uni au particulier. Il est impossible qu'il en soit autrement. Alors même que nous concevrions, comme possible seulement ou comme réalisé, un être unique en son genre, nous ne pourrions le penser qu'au moyen de l'idée générale d'être.

(1) Platon, *Phèdre* ou *de la beauté*, traduction par M. Cousin, t. VI. Paris, Pichon, 1831, p. 56 et suiv.

Si, d'un autre côté, nous nous élevons à Dieu, nous voyons que toutes les idées divines, par cela même qu'elles sont des déterminations de son Être absolu et nécessaire, sont elles-mêmes nécessaires et absolues. Tout ce qui est possible a, en lui, ces qualités suprêmes de son Être. L'essence, la raison d'être de tout ce qui peut être créé, est éternelle, nécessaire et absolue. Ainsi la notion du triangle, la notion de la matière elle-même, sont absolues et nécessaires. Il serait tout aussi absurde de dire que Dieu aurait pu faire que les trois angles d'un triangle ne fussent pas égaux à deux droits, ou que la matière ne fût pas dépourvue de liberté, de réflexion et de conscience d'elle-même, que de prétendre qu'il aurait pu faire que lui-même n'existât pas. L'idée de contingence n'apparaît que lorsque nous considérons la création. Pour tout ce qui tient à la nature divine, la liberté et la nécessité se confondent. Dieu n'est libre, dans le sens restreint du mot, que lorsqu'il s'agit d'élection parmi les essences des choses, en vue de la création. Le relatif et le contingent n'existent qu'en dehors de Dieu.

Appliquons ces principes à la beauté. Celle que nous rencontrons dans la nature extérieure et en nous-mêmes comme qualité de notre être spirituel, est relative et contingente. Au contraire, celle qui brille en Dieu et que nous voyons au moyen de nos idées au fond de notre pensée unie à la pensée divine, est absolue et nécessaire.

La beauté que nous découvrons dans les idées spécifiques ou types éternels des choses, n'est pas exclusivement propre à chacune de ces idées. Rien, avons-nous dit, n'est purement individuel dans le domaine de l'esprit. De même qu'il y a une idée générale ou notion de l'être, une idée générale ou notion du vrai, il doit y avoir une idée générale ou notion du beau. Sans cet élément général nous ne pourrions concevoir la beauté. La nature des idées, la vue en nous et en Dieu, nous le prouvent. C'est la démonstration *a priori* de l'existence d'une notion du Beau une et identique à elle-même. Elle est la même pour toutes les intelligences possibles, et sert de fondement à la beauté de toutes les

choses qui, dans le plan éternel de la création, sont douées de cette qualité. La notion du Beau, comme toutes les idées générales en Dieu, est donc absolue, nécessaire et universelle.

Ces caractères ont été reconnus par plusieurs philosophes, mais ils n'ont pas toujours été considérés sous leur véritable jour ni rattachés à des principes certains.

M. Cousin après avoir solidement établi que de l'imparfait considéré dans une multitude d'exemplaires, on ne tirera jamais le parfait, ni du contingent l'absolu, poursuit en ces termes :

« Le Beau est une idée absolue et non une copie de la nature imparfaite, finie et contingente. L'idée peut faire son apparition au sein de la nature, mais elle y est toujours voilée et mutilée ; elle apparaît d'une manière plus éclatante dans les œuvres humaines, parce que le bras guidé par l'intelligence se rapproche davantage du modèle conçu par celle-ci ; mais l'idée ne peut jamais s'y réaliser tout entière (1). »

Gioberti pour prouver que le Beau est en lui-même nécessaire et absolu, fait remarquer qu'en comparant l'idée que nous en avons avec celle de la matière où il s'incarne, on voit que la matière d'une belle statue, par exemple, peut être modifiée de mille manières, tandis que sa beauté est immuable. « Ce qui constitue le Beau, dit-il, n'est point sa réalisation dans une matière donnée, qui est toujours contingente, et peut être ou ne pas être. C'est dans la forme idéale que réside son essence; forme qui est toujours identique à elle-même et qui ne peut point être altérée sans être foncièrement détruite. Au contraire ce qui constitue la matière comme telle, ce n'est point son idée, mais sa réalité, c'est-à-dire l'individualisation de cette idée de force qui fait l'essence de la matière (2). »

Ainsi, pour Gioberti, l'idée du Beau, comme toutes les essences possibles, est immuable, nécessaire, absolue et éternelle; en cela il est dans le vrai. Son erreur est de négliger l'idée géné-

(1) V. Cousin, *Du Vrai, du Beau*, etc. Bruxelles, 1840, t. I, p. 405.
(2) Gioberti, *Essai*. Bruxelles, 1843, p. 11.

rale, pour ne s'attacher qu'au beau dans les idées spécifiques revêtues d'une forme sensible donnée par l'imagination. Notre imagination n'est ni éternelle, ni absolue, ni nécessaire; comment pourrait-elle donner ces qualités aux images qu'elle crée, en d'autres termes à la beauté? De plus, il n'aperçoit pas que le Beau incorporé avec la matière, devient contingent et relatif comme elle. Son raisonnement sous ce rapport est vicieux. Ce qui est beau dans l'essence d'une chose, peut fort bien, dans cette chose créée et par suite de diverses circonstances ou d'accidents, ne plus être beau ou même devenir laid. De même que la matière d'une belle statue peut être modifiée, sa beauté physique peut l'être. Mais Gioberti montre fort bien que l'idée du Beau est indépendante de sa réalisation dans la nature, et que, par opposition, ses caractères doivent être l'immuabilité et la nécessité.

Kant, qui n'admet pas que l'on puisse définir le Beau, ne pouvait pas lui reconnaître ces caractères. Cependant ils sont si évidents qu'il n'a pas pu les passer sous silence. Il a cherché à leur donner une place dans son système et à expliquer comment il nous apparaissent toujours liés à l'impression que cause en nous la beauté.

Il attribue directement la nécessité à la satisfaction que l'objet beau nous fait éprouver par suite de l'accord que la représentation de cet objet établit entre l'imagination et l'entendement. La définition du Beau tirée, comme il s'exprime, du troisième moment, est donc la suivante : « Le beau est ce qui est reconnu sans concept comme l'objet d'une satisfaction nécessaire (1). » Le beau est conçu, dit-il, comme ayant un rapport nécessaire à la satisfaction. Mais cette nécessité n'est pas théorique objective (déterminée *a priori*), elle n'est pas non plus pratique, c'est-à-dire la conséquence d'une loi objective, elle est *exemplaire*. Il entend par là la nécessité de l'assentiment de tous à un jugement comme exemple d'une règle qu'on ne peut donner (2). On pourrait tou-

(1) Kant, *Critique*, t. I, p. 130.
(2) *Ibid.*, t. I, p. 124.

jours compter sur l'assentiment de tous au jugement que nous portons sur le beau, si l'on était assuré que le cas en question fût exactement subsumé sous le principe considéré comme règle d'assentiment (1). Enfin, pour compléter sa démonstration, il admet en nous l'existence d'un sens commun, source des jugements de goût, et il prétend que ce sens commun est une règle purement idéale, sous la supposition de laquelle un jugement qui s'accorderait avec elle, ainsi que la satisfaction attachée par ce jugement à un objet, pourrait justement servir de règle pour chacun; d'où il résulte, selon lui, que la nécessité du consentement universel, conçue dans un jugement de goût, est une nécessité subjective, qui est représentée comme objective sous la supposition d'un sens commun (2).

Le caractère d'universalité découle de ce qu'il vient de dire; mais ce caractère n'appartient pas plus que la nécessité, dans son système, à la notion du Beau; il n'est propre qu'à la satisfaction que nous procure le beau, sous la supposition d'un sens commun. Par conséquent, l'universalité de la satisfaction est représentée dans un jugement de goût comme simplement subjective, et de l'universalité subjective ou esthétique l'on ne peut conclure à l'universalité logique (3). Nous avons déjà vu que Kant n'admet pas l'existence d'un concept dans le jugement de goût; il n'y a donc que la *possibilité* d'un jugement esthétique qui puisse être considérée comme valable pour tous; l'on ne peut prétendre, dit-il, qu'au suffrage universel à la satisfaction qu'on éprouve par le beau. La définition qu'il tire du second moment, ce qui correspond pour lui au point de vue de la quantité, est donc celle-ci : « Le beau est ce qui plaît universellement sans concept (4). »

Enfin, il appuie l'universalité de la satisfaction que donne le beau sur une dernière considération que nous examinerons plus

(1) Kant, *Critique*, t. I, p. 125.
(2) *Ibid.*, t. I, p. 128 et suiv.
(3) *Ibid.*, t. I, p. 83 et suiv.
(4) *Ibid.*, t. I, p. 94.

tard en parlant du sentiment que le beau nous inspire. Cette satisfaction est, selon lui, dégagée de tout intérêt; elle n'est point fondée sur quelque inclination du sujet ni sur quelque intérêt réfléchi; par conséquent on doit croire que l'objet qui la cause en procurera une semblable à tout le monde (1). Nous verrons en quel sens il est vrai de dire qu'elle est désintéressée; qu'il nous suffise de faire remarquer ici que ce dernier argument ne peut avoir, même dans le système de Kant, qu'une valeur secondaire, puisqu'il ne tend qu'à prouver qu'il n'y a aucune raison particulière pour nous empêcher d'éprouver la satisfaction qui doit résulter de l'accord de nos facultés à la suite de la représentation d'un objet déterminé.

Kant a emprunté plusieurs de ses idées à Hutcheson. Ce dernier enseigne aussi, en effet, que la satisfaction que procure le beau est désintéressée, qu'il y a en nous un sens particulier par lequel nous percevons la beauté des objets extérieurs, et enfin que le sentiment du beau est universel. Cependant sans nier, comme l'a fait Kant, l'existence d'une notion du Beau, il a prétendu qu'elle est arbitraire de la part de Dieu. Tous les êtres sont capables d'éprouver le plaisir de la beauté; mais, dit-il, « il ne paraît pas y avoir de connexion nécessaire et antécédente à l'institution de l'auteur de la Nature, entre les formes régulières, les actes et les théorèmes, et le plaisir sensible qui résulte de leur contemplation... Dieu pourrait même nous avoir formés de façon que nous ne reçussions aucun plaisir immédiat d'un pareil objet, ou que nous en goûtassions à la vue d'un tout à fait contraire. C'est ce dont la beauté des différents animaux nous fournit un exemple assez sensible. Il n'est personne qui ne prenne quelque plaisir à les voir : mais nous sommes bien plus touchés des beautés particulières de notre espèce que de celles d'une espèce différente incapable d'exciter en nous aucun désir. Il est donc vraisemblable que le *plaisir* n'est point une suite nécessaire de la forme même; car si cela était il devrait également affecter l'imagination de toutes les autres espèces. On

(1) Kant, *Critique*, t. I, p. 79.

peut croire au contraire qu'il dépend d'une *constitution* volontaire, dont le but a été de conserver la *régularité* de l'Univers, laquelle vraisemblablement n'est point l'effet de la nécessité, mais du choix dans l'agent suprême, qui a constitué nos sens (1). »

Hutcheson, en prenant pour *criterium* de la beauté le plaisir qu'elle nous cause, a pu arriver à cette singulière conséquence que c'est par un pur effet de la volonté divine que l'homme éprouve ce plaisir en présence de l'ordre, de la régularité ou de l'uniformité, et qu'il se peut, par conséquent, que d'autres êtres éprouvent le même plaisir en présence de l'irrégularité et du désordre. Dans ce système il n'y aurait donc d'universel que le plaisir du beau, mais le beau lui-même, ou l'objet de ce plaisir, n'aurait aucun des caractères de nécessité, d'immuabilité et d'universalité que nous lui avons reconnus.

Il n'y a que le sensualisme qui puisse admettre ce système, et Hutcheson, en effet, combat les idées innées. Mais le véritable spiritualisme le rejettera toujours, parce qu'il détruit l'unité et la simplicité de l'être pensant. Si le principe spirituel est partout le même, comment se pourrait-il que l'irrégularité procure aux uns le même plaisir que d'autres éprouveront en présence de la régularité? Le plaisir du beau réduit à une simple sensation des sens, supporterait peut-être cette opposition absolue dans l'objet qui le cause. Mais un plaisir de l'âme ne se comprend pas sans la raison, et la raison par essence est la même pour tous. Si donc en analysant la pensée humaine on trouve que la régularité nous donne le sentiment du beau, il faudra bien que le beau réside dans la régularité, et l'on ne pourrait sans absurdité admettre qu'il puisse résider aussi dans l'irrégularité. Ce qui est vrai d'une manière absolue pour l'intelligence humaine, est vrai pour toute intelligence possible, par conséquent pour Dieu lui-même. Il ne se peut pas que Dieu rende faux ce qui est vrai en lui, parce qu'il ne

(1) Hutcheson, *Recherches sur l'origine des idées que nous avons de la Beauté et de la Vertu*, trad. sur la 4e édition anglaise. Amsterdam, 1749, t. I, p. 185 et suiv.

se peut pas que par un acte de sa volonté lui-même cesse d'être, ou que, principe absolu du Bien, il devienne principe du mal. Tout cela est monstrueux et absurde.

La notion du Beau est donc absolue, nécessaire et universelle; elle est la même pour toutes les choses douées de beauté et pour toutes les intelligences possibles, parce qu'elle existe en Dieu de toute éternité, comme attribut de son Être absolu, nécessaire et infini, et qu'elle se reflète en nous avec ces caractères. Demander si Dieu pourrait faire que ce qui est beau ne le soit pas, c'est poser une question contradictoire. En lui la chose est évidemment impossible; hors de lui, elle l'est aussi, car il ne crée que d'après ses idées éternelles.

Mais est-il vrai, comme le prétend Hutcheson, que la beauté réside dans la régularité et l'uniformité? Pour résoudre cette question et découvrir les éléments dont se compose la notion du Beau, c'est, avons-nous dit, en nous-mêmes que nous devons rentrer.

Lorsque la pensée se contemple et obtient ainsi l'idée de la beauté qui lui est propre, ce qui la frappe avant tout c'est une certaine diversité contenue dans l'unité de son être. En effet, elle aperçoit d'abord toutes ses idées en germe; puis elle les voit se dédoubler en quelque sorte et se développer dans l'intelligence; ensuite, elle les sent se replier sur elles-mêmes, s'unir comme les deux moitiés d'un même tout, et devenir la source d'une jouissance intérieure. L'idée d'être, d'abord concentrée en soi, ne laissant apparaître que son côté général ou la puissance, puis se spécialisant, se dédoublant, se contemplant ou l'intelligence, enfin se possédant, jouissant d'elle-même ou le sentiment, voilà ce que la pensée voit en même temps qu'elle proclame sa propre beauté. Sans la diversité de ses facultés et de ses manières d'être, sa beauté ne lui apparaîtrait point.

Si maintenant elle se renferme dans l'intelligence pour y admirer l'enchaînement des vérités, elle verra que celles-ci y sont distinctes, sans se séparer cependant absolument les unes des autres. Ici encore la diversité se montre en même temps que la

beauté. D'autres éléments sans doute se découvriront par un examen plus approfondi, mais il est incontestable que sans une certaine diversité dans les pensées ou dans les objets que nous considérons, il ne saurait y avoir de beauté. C'est donc là le premier caractère qu'il importe de constater pour arriver aux éléments distinctifs de la notion du Beau. Des exemples pris dans les différents ordres de choses vont achever de le prouver.

Toute science, tout système emprunte sa beauté de sa conformité réelle ou apparente avec l'enchaînement des vérités premières dans l'intelligence. On peut différer d'opinion sur la valeur des systèmes philosophiques de Descartes et de Hegel, mais on les déclarera beaux tous les deux, parce qu'ils présentent cet enchaînement et cette coordination des parties que nous savons être l'apanage de la beauté intellectuelle. Descartes, en effet, a fait rentrer dans son système le monde de la pensée et le monde des sens; il a expliqué ou tenté d'expliquer une foule de phénomènes au moyen de quelques principes simples et solidement établis. Le système de Hegel présente la même étendue, une simplicité et un enchaînement peut-être plus grands encore, bien qu'il manque d'une base certaine. Ces deux systèmes sont proclamés beaux à cause de leur étendue et de leur simplicité. Mais nous n'avons à signaler ici que la quantité des objets divers qu'ils embrassent dans leur unité, pour établir, par ce nouvel exemple, qu'il n'est pas de beauté sans une certaine diversité.

La beauté se rencontre souvent dans le domaine des sciences mathématiques; qui ne le sait? Voyons avec quel caractère elle s'y présente.

La formule, connue sous le nom de *Binome de Newton*, est l'une des plus belles qu'offre l'algèbre. Elle exprime le développement d'une puissance quelconque d'un binome. On sait que d'après les lois de la multiplication, la puissance m d'un binome $(a + b)$ se compose de la somme de tous les produits formés par toutes les combinaisons m à m des deux lettres a et b. Or, cette loi ainsi exprimée dans toute sa généralité, serait d'une applica-

tion très-difficile au cas où m représenterait un nombre élevé. Newton a découvert la marche constante du développement d'une puissance quelconque d'un binome et l'a exprimée dans une formule générale, qui simplifie considérablement les opérations, mais complique l'expression de la loi de multiplication que nous venons de rapporter. Or, indépendamment des autres éléments que nous ferons ressortir plus tard, la beauté de cette formule consiste surtout dans la diversité des termes qui servent à guider les opérations. L'examen le plus superficiel de la formule donnée par Newton suffit, en effet, pour s'en convaincre. La voici :

$$(a+b)^m = a^m + ma^{m-1}b + \frac{m(m-1)}{1.2}a^{m-2}b^2 + \frac{m(m-1)(m-2)}{1.2.3}a^{m-3}b^3 \ldots + b^m.$$

Le théorème de Sturm fait également l'objet de l'admiration des mathématiciens, qui lui décernent unanimement la qualification de beau. La beauté de ce théorème résulte sans contestation possible de sa simplicité, puisqu'il fournit les moyens de connaître les racines incommensurables d'une équation d'un degré quelconque sans recourir à l'équation *aux carrés des différences*, méthode excessivement laborieuse et même impraticable à cause de la longueur des calculs quand il s'agit d'une équation d'un degré supérieur au 4e. Cependant si la simplicité de ce théorème était telle qu'on pût l'assimiler à un axiome, à une proposition évidente par elle-même et qui n'a pas besoin de démonstration, personne ne songerait à lui reconnaître de la beauté, bien qu'il pût causer dans ce cas le plaisir de la surprise en conduisant dans des matières aussi difficiles à une vérité de cette nature. Sa beauté exige donc un autre élément. Or, pour peu que l'on réfléchisse à l'énoncé du théorème de M. Sturm, on ne tarde pas à s'apercevoir qu'il se base entièrement sur des rapports, c'est-à-dire sur une multiplicité ou diversité de termes. En effet, il repose d'abord sur le rapport qui existe entre le nombre des racines réelles d'une équation et leur détermination, ensuite sur le rapport qu'il y a entre le nombre des racines réelles et le nombre des variations de la série des signes de la proposée et de la série de ceux du polynome dérivé, comparés entre eux. Ce théorème se

formule en ces termes : « *La* DIFFÉRENCE *entre le nombre des variations qu'offre la première suite de signes, et le nombre des variations de la seconde, exprime exactement le* NOMBRE *des racines réelles de la proposée, qui se trouvent comprises entre deux quantités* p *et* q. » La démonstration qu'on en donne s'appuie sur plusieurs principes, et conduit à différentes règles. D'où résulte une nouvelle preuve de la diversité des termes rationnels qui s'y trouvent contenus et dont l'apparition au sein même de sa simplicité nous force à en reconnaître la beauté.

L'extrême simplicité des axiomes les empêche d'être pour nous un objet d'admiration. Ainsi il n'est jamais venu à l'idée de personne de proclamer belle la proposition : *Le tout est plus grand que sa partie.* Il en est de même de cette autre : *Le cylindre est plus grand que la sphère qui lui est inscrite.* Mais on s'accorde à trouver de la beauté en géométrie au théorème suivant : « *La surface de la sphère est à la surface totale du cylindre circonscrit (en y comprenant ses bases) comme* 2 *est à* 3 ; *et les solidités de ces deux corps sont entre elles dans le même rapport.* » C'est qu'en effet, outre les principes divers qui servent à démontrer ce théorème, et qui par conséquent y sont contenus, on aperçoit dans son énoncé seul une multiplicité de rapports et de termes.

Ce qui est vrai des vérités morales et mathématiques l'est aussi des figures sensibles. Hutcheson a remarqué avec beaucoup de raison que l'uniformité restant la même, la beauté augmente à proportion de la variété qu'elles présentent. Ainsi la beauté du triangle équilatéral est moindre que celle d'un carré, celle d'un carré moindre que celle d'un pentagone, et celle de cette dernière figure moindre que celle d'un hexagone. Dans les solides, l'icosaèdre surpasse en beauté le dodécaèdre, et celui-ci l'octaèdre, lequel est beaucoup plus beau que le cube, dont la beauté est supérieure à son tour à celle de la pyramide régulière (1).

Le même auteur s'exprime ailleurs en ces termes : « Il n'y a personne qui ne soit plus flatté de la vue d'un beau visage, ou

(1) Hutcheson, *l. c.*, t. I, p. 33 et suiv.

d'un beau tableau, que de la couleur la plus vive et la plus brillante, et qui ne prenne généralement plus de plaisir à voir le soleil sortir du sein des nuages et colorer leurs bords, un ciel bien étoilé, un paysage varié et un bâtiment bien régulier, qu'à considérer la couleur bleue du firmament, une mer calme, ou une plaine spacieuse, qui ne sera pas diversifiée par des bois, des montagnes, des rivières et des édifices. Cependant ces dernières apparences ne sont pas même absolument simples. De même le plaisir qu'on prend à entendre une pièce de musique, où les règles les plus exactes de la composition sont observées, est incomparablement plus grand que celui qui peut résulter d'un ton simple, quelque doux, quelque plein et quelque enflé qu'il soit (1). »

Ces remarques sont fort justes. Nous ajouterons qu'un ciel serein n'est jamais d'un bleu uniforme. L'azur du firmament, alors même qu'il ne s'y montre aucun nuage, est diversifié par les rayons du soleil. Depuis le zénith jusqu'à l'horizon, il y a une dégradation insensible de teintes qui conduit du bleu vif et limpide à des tons chauds et dorés. Qu'un peintre voulant imiter l'azur du ciel, mette sur la toile une couleur bleue uniforme, il fera immanquablement une chose affreuse. Mais, dira-t-on, n'y a-t-il pas de belles couleurs, et la pureté, l'absence de tout mélange, n'est-elle pas la première condition de leur beauté? Sans doute; cependant, quelle que soit sa pureté, si une couleur recouvre un plan de quelque étendue en conservant son identité, elle cessera de plaire et d'être belle. Nous ajouterons qu'en fait, cette uniformité absolue est impossible à maintenir. Toute couleur, en effet, reçoit plus ou moins des reflets; elle est modifiée de mille manières par l'air et les couleurs voisines; et elle ne présente un caractère distinct que lorsqu'on la compare à d'autres couleurs. Une longue muraille peinte en blanc n'est certes pas une belle chose; cependant si le soleil l'éclaire en partie, si le ciel azuré et les objets environnants y produisent des reflets, si la perspective aérienne enfin y introduit des dégradations de teintes, avec la

(1) Hutcheson, *l. c.*, t. I, p. 12 et suiv.

variété qui résultera de toutes ces circonstances, apparaîtra dans la couleur au moins quelque beauté. Une boule d'une couleur uniforme, sera variée par l'effet de la lumière qui viendra l'éclairer. En un mot, la clarté et l'ombre, les reflets et la perspective aérienne font que dans la nature toute couleur est variée à l'infinie, et c'est par là que les couleurs, qui contribuent par leur diversité à la beauté générale du monde extérieur, peuvent nous plaire par elles-mêmes et présenter de la beauté.

Nous en dirons autant des sons. Pour plaire à l'oreille et mériter le nom de beau, un son doit réunir plusieurs qualités. Il faut qu'il soit pur, doux, plein, ni trop grave ni trop aigu, et qu'il s'enfle et s'éteigne insensiblement. Cette dernière condition y montre déjà de quelque façon de la variété. Mais il y a plus; la diversité est dans son sein, et le constitue en réalité. « Tout son rendu par un corps sonore, dit Choron, quoique simple en apparence, n'est cependant jamais unique de sa nature, mais il est toujours accompagné d'autres sons qui deviennent d'autant plus sensibles que le son principal est plus grave : une oreille attentive et exercée entend et distingue dans le même temps, outre le son principal, l'octave au-dessus, et de plus la douzième et la dix-septième majeure de ce même son. Ces sons que l'on regarde comme accessoires, s'appellent sons harmoniques du son principal (1). »

Dans les actions humaines, la beauté exige toujours une certaine diversité de rapports. Le riche qui fait l'aumône remplit un devoir; mais le pauvre qui, pour secourir un plus pauvre que lui, s'impose des privations, fait une belle action. Celui qui sauve son semblable sans danger pour lui-même, fait son devoir; celui qui expose ses jours dans le même but mérite l'admiration. Le riche qui refuse des honneurs ou une place lucrative pour rester fidèle à ses convictions, agit bien; le père de famille qui vit du produit de sa place, et y renonce plutôt que de manquer à sa conscience, qui ensuite non-seulement résiste à toute tentation, mais reste ferme et inébranlable au milieu des circonstances contraires,

(1) Choron, *Manuel de Musique*, Paris, Roret, t. I, p. 26.

fait une action méritoire et belle. Enfin, nous verrons bientôt que le *Qu'il mourût* de Corneille tire sa beauté et sa sublimité des circonstances dans lesquelles il est prononcé et des rapports nombreux qu'il réveille dans l'esprit.

Peu d'exemples suffiront pour prouver que la beauté dans les arts exige aussi la diversité ou la variété. Les statues égyptiennes manquent de beauté parce qu'elles n'ont pas assez de variété. Elles présentent, en effet, comme on sait, une pose raide, les bras serrés au corps et les jambes réunies. Au contraire, l'Apollon du Belvédère et le Laocoon sont de belles figures, parce que, outre les conditions que nous déterminerons plus tard, il y a en elles une certaine variété dans l'attitude générale et dans la position des membres. Un morceau de musique pour plaire doit avoir sans doute un caractère d'unité, mais dans cette unité il doit y avoir place pour une diversité plus ou moins grande des sentiments exprimés, et c'est cette diversité qui fait l'élément principal de sa beauté. Une phrase musicale trop souvent répétée sans aucune modification détruirait la beauté de l'ensemble. Enfin, dans un poème, on exige la variété des épisodes et l'unité générale; l'Iliade d'Homère, par exemple, tire évidemment sa beauté de la manière dont cette double condition est remplie.

Nous venons de prouver par la vue de l'âme en soi et par plusieurs applications de la notion du Beau, que cette notion exige toujours la présence de la diversité dans l'objet qui mérite le nom de beau. Ajoutons avec Montesquieu, que ce n'est pas seulement l'intelligence qui veut de la variété pour qu'une chose lui paraisse belle; la partie de l'âme qui sent, cherche aussi la variété, car l'âme ne peut pas soutenir longtemps les mêmes situations.

Mais il est évident que lorsque nous parlons de la diversité des parties, des termes, des qualités et des rapports dans ce que nous déclarons beau, il ne peut s'agir de choses distinctes séparées les unes des autres, sans aucune relation entre elles. Nous n'entendons parler que de la diversité ou de la variété dans un tout, ce qui implique que les parties diverses ont des rapports entre elles. Ainsi un peintre qui aurait réuni sur la même toile les objets

les plus disparates, ici un nez, là une bouche, plus loin un pied, puis un arbre, un bahut, une armure, etc., etc., n'aura pas fait un beau tableau, quelle que soit la beauté de chaque chose prise individuellement, comme un tout à part. Le poète qui donnerait une suite d'épisodes sans relation entre eux, n'aurait certes pas fait un beau poème. Une quantité de fleurs réunies au hasard ne formeront pas un beau bouquet, si les couleurs n'en sont pas assorties de manière à se relier entre elles et à constituer un tout que la vue puisse facilement embrasser. Les actions d'un fou ou d'un extravagant, ne sauraient mériter le nom de belles. Une réunion de connaissances ou de vérités détachées, sans unité ni enchaînement, n'excitera pas l'admiration. Une âme troublée par les passions, en proie au doute, livrée au hasard de toutes les impressions du dehors, ne sera pas une belle âme.

La beauté d'une chose consiste donc dans un certain rapport des parties dont elle se compose, entre elles, et au but que cette chose doit atteindre. L'idée de rapport est inséparable de l'idée du beau; mais ce n'est pas un rapport quelconque, c'est, comme nous allons le voir, un rapport déterminé. Diderot, dans son analyse du Beau, ne s'est arrêté qu'à l'idée générale de rapport, et il est arrivé ainsi à donner la définition suivante :

« J'appelle *beau* hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports; et *beau* par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée (1). »

Mais un rapport tel quel, un rapport indéterminé (2), ne suffit pas, et les exemples que nous avons rapportés plus haut le prouvent déjà. La définition de Diderot pêche donc par une trop grande généralité; elle renferme plus que l'objet défini. Un simple rapport ne passe pas en général pour beau; s'il faut une multiplicité de parties, un rapport entre elles et un rapport de ces parties au tout, ne sont pas moins indispensables. Pour le montrer, nous ne

(1) Diderot, *du Beau*, *Œuvres philosophiques*, Amsterdam, 1772, t. VI, p. 41.
(2) Diderot, *Ibid.*, t. VI, p. 42.

pouvons mieux faire que d'emprunter un exemple à Diderot lui-même.

« Tout le monde sait, dit-il, le mot sublime de la tragédie des *Horaces*, *qu'il mourût*. Je demande à quelqu'un qui ne connaît point la pièce de Corneille, et qui n'a aucune idée de la réponse du vieil Horace, ce qu'il pense de ce trait *qu'il mourût*. Il est évident que celui que j'interroge, ne sachant ce que c'est que ce *qu'il mourût*, ne pouvant deviner si c'est une phrase complète ou un fragment, et apercevant à peine entre ces trois termes quelque rapport grammatical, me répondra que cela ne lui paraît ni beau ni laid. Mais si je lui dis que c'est la réponse d'un homme consulté sur ce qu'un autre doit faire dans un combat, il commence à apercevoir dans le répondant une sorte de courage, qui ne lui permet pas de croire qu'il soit toujours meilleur de vivre que de mourir; et le *qu'il mourût* commence à l'intéresser. Si j'ajoute qu'il s'agit dans ce combat de l'honneur de la patrie; que le combattant est fils de celui qu'on interroge; que c'est le seul qui lui reste; que le jeune homme avait à faire à trois ennemis, qui avaient déjà ôté la vie à deux de ses frères; que le vieillard parle à sa fille; que c'est un Romain : alors la réponse *qu'il mourût*, qui n'était ni belle ni laide, s'embellit à mesure que je développe ses rapports avec les circonstances, et finit par être sublime (1). »

Mais outre les rapports entre les parties d'un tout ou les circonstances d'une action, il faut un rapport de ces parties ou de ces circonstances à un but unique qui soit conforme aux lois ou à l'essence des choses. Changez ce dernier rapport; au lieu d'un but unique introduisez des contrastes, des discordances, des buts divers qui se contredisent, et le beau disparaîtra; nous aurons le plaisant, le ridicule ou le grotesque. Écoutons encore Diderot.

« Changez les circonstances et les rapports, et faites passer le *qu'il mourût* du théâtre français sur la scène italienne, et de la bouche du vieil Horace dans celle de Scapin, le *qu'il mourût* deviendra *burlesque*.

(1) Diderot, *Œuvres philosophiques*, t. VI, p. 47 et suiv.

« Changez encore les circonstances, et supposez que Scapin soit au service d'un maître dur, avare et bourru, et qu'ils soient attaqués sur un grand chemin par trois ou quatre brigands. Scapin s'enfuit, son maître se défend ; mais, pressé par le nombre, il est obligé de fuir aussi ; et l'on vient apprendre à Scapin que son maître a échappé au danger. Comment, dira Scapin trompé dans son attente! il s'est donc enfui : Ah! le lâche! *Mais*, lui répondra-t-on, *seul contre trois, que voulais-tu qu'il fît? Qu'il mourût*, répondra-t-il; et ce *qu'il mourût* deviendra *plaisant* (1). »

Ce philosophe a senti le reproche que l'on peut adresser à sa définition du Beau, et voici comment il a cherché à y répondre :

« M. Crousaz a pêché sans doute, lorsqu'il a chargé sa définition du beau d'un si grand nombre de caractères, qu'elle s'est trouvée restreinte à un très-petit nombre d'êtres : mais n'est-ce pas tomber dans le défaut contraire, que de la rendre si générale, qu'elle semble les embrasser tous, sans en excepter un amas de pierres informes, jetées au hasard sur le bord d'une carrière (2)?... Le rapport en général est une opération de l'entendement, qui considère soit un être, soit une qualité, en tant que cet être ou cette qualité suppose l'existence d'un autre être ou d'une autre qualité (3)... Qu'on parcoure tous les êtres qu'on nomme beaux, l'un exclura la grandeur, l'autre exclura l'utilité, un troisième la symétrie, quelques-uns même l'apparence marquée d'ordre et de symétrie ; telle serait la peinture d'un orage, d'une tempête, d'un chaos : et l'on sera forcé de convenir que la seule qualité commune, selon laquelle ces êtres conviennent tous, est la notion de rapports (4). »

Cette réponse, il faut l'avouer, est peu satisfaisante. Si le beau n'est qu'un rapport, une simple dépendance d'êtres ou de qualités, sans considération de nombre ni de but, on devra donner le nom

(1) Diderot, *Œuvres philosophiques*, t. VI, p. 48 et suiv.
(2) Diderot, *Ibid.*, t. VI, p. 49.
(3) Diderot, *Ibid.*, t. VI, p. 50.
(4) Diderot, *Ibid.*, t. VI, p. 53.

de beaux à une foule d'objets qui sont loin d'être admis comme tels. Ainsi, un levier sera beau ; la proposition 2 + 2 = 4 sera belle ; enfin, comme le remarque Diderot lui-même, un amas de pierres supposant une certaine dépendance réciproque de ces pierres, puisque sans cela il n'y aurait pas de tout auquel on pourrait donner le nom d'amas, sera encore une chose belle.

Il y a donc dans la notion du beau quelque chose de plus qu'un simple rapport ; il y a une certaine diversité de parties ou de choses qui se lient entre elles et se supposent mutuellement, et de plus la considération d'un but auquel ces parties ou ces choses doivent concourir. D'après cela beaucoup de philosophes ont défini le Beau : la diversité ramenée à l'unité.

Saint Augustin dit que « l'unité est le principe de toute beauté. » *Omnis porro pulchritudinis forma unitas est* (1). Plotin est du même sentiment. De Crousaz définit le beau la diversité réduite à l'unité (2). Le Père André déclare adopter le principe de saint Augustin dans toute son étendue (3). Selon Hutcheson (4) et Alex. Gérard (5), le beau a pour fondement l'uniformité jointe à la variété. Mendelssohn dit aussi que l'essence du Beau est l'unité dans la variété, et Winckelmann donne à peu près la même définition. Beaucoup d'autres philosophes se rangent à cette opinion qui n'est en définitive, comme le remarque Formey, que la définition de la perfection : *consensum in varietate* (6).

Nous avons vu plus haut que la véritable beauté réside dans les idées en nous et en Dieu. Or, la première condition de l'intelligibilité d'une chose, c'est son unité. L'esprit ne se conçoit que comme un. Que serait-ce, en effet, que le *moi* s'il n'était simple et un ?

(1) Saint Augustin, *Lettres traduites en français par M. Du Bois*. Lille, 1707, t. I, p. 68. Lettre 18.

(2) De Crousaz, *Traité du Beau*. Amsterdam, 1724, t. I, p. 18 et 157.

(3) Le Père André, *Essai sur le Beau*. Amsterdam, 1767, p. 7.

(4) Hutcheson, *Recherches sur l'origine des idées que nous avons de la Beauté et de la Vertu*.

(5) A. Gérard, *Essai sur le Goût*, p. 42.

(6) Formey, *Discours préliminaire à l'Essai du Père André*, p. 36.

Conçoit-on qu'il y ait dans le *moi* deux ou plusieurs *moi?* De même Dieu ne peut se concevoir que comme un. Toutes nos idées étant notre être spirituel déterminé de différentes manières et un reflet des idées divines, devront donc toujours nous apparaître avec le caractère de l'unité. Mais, d'autre part, l'unité seule est incompréhensible. Nous ne saisissons l'unité du *moi* qu'à la condition de penser, c'est-à-dire de déterminer notre être par l'intelligence. L'unité suppose donc des déterminations de l'être, des qualités ou le nombre. En Dieu, en nous, dans toutes nos idées représentatives des choses extérieures, il y a l'unité et la pluralité. Ces deux termes, séparés l'un de l'autre, deviennent insaisissables; l'unité appelle la pluralité, comme la pluralité appelle l'unité. Lors donc qu'une diversité de choses se présente à nous, notre pensée, par une loi nécessaire de notre nature, cherche à ramener cette diversité à l'unité, et, si elle ne trouve pas l'unité véritable, elle en suppose une, puisque sans cela elle ne pourrait comprendre ce qu'elle voit. D'ailleurs, elle ne trouve de repos que dans l'unité. Mais, d'un autre côté, si, par impossible, cette unité pouvait subsister seule dans l'esprit, la connaissance se déroberait à elle-même, car l'unité sans aucune détermination, sans diversité, sans pluralité, serait le néant de Hegel.

Telle est la raison pour laquelle l'esprit a besoin à la fois d'unité et de variété; telle est aussi la cause du plaisir que nous éprouvons lorsque nous rencontrons dans la nature ou dans des œuvres d'art, la diversité ramenée à l'unité, et plus l'accord de ces deux termes est complet, plus le plaisir que nous y trouvons est grand.

« L'esprit humain, dit fort bien Crousaz, aime, dans ses idées, la variété, car il est né pour s'avancer sans fin et sans cesse, en connaissance; et si l'on pose, comme il est effectivement vrai, qu'il est surtout formé pour connaître son Créateur, qui est un seul Dieu et un seul objet, il faut aussi ajouter qu'il s'élève à cette connaissance par celle des créatures dont le nombre ne se peut compter; il faut enfin tomber d'accord que ce créateur, Être unique, ne laisse pas de renfermer une infinité de perfections et présente à

notre esprit un objet qu'il n'épuisera jamais, par ses recherches et ses découvertes éternelles.

« La variété plaît donc essentiellement à l'esprit humain. C'est un principe d'expérience; il paraît fait pour la variété, elle l'anime et l'empêche de tomber dans l'ennui et dans la langueur. Mais il lui faut aussi de l'unité au milieu de la diversité, sans quoi cette diversité le fatigue et l'embrouille; au lieu que s'il a l'une et l'autre, autant que la variété, autant l'unité le délasse. Mais comment concilier deux inclinations si opposées? Fort aisément. Dans cette multitude d'objets qui se présentent à lui, il cherche et trouve, nonobstant leur diversité, des traits ressemblants, qui le mettent en état de rapporter plusieurs choses à un seul chef, et d'en réduire un grand nombre à une seule classe, et par là d'une multitude il vient à bout de n'en faire qu'un assemblage; de sorte que, comme la diversité multiplie et étend ses connaissances, l'uniformité les affermit et les fixe dans sa mémoire. Nous n'avons qu'à faire réflexion sur ce qui se passe au dedans de nous, pour nous convaincre de tout ce que je viens d'avancer.

« Le but auquel nous sommes destinés nous mène encore à cette conclusion. En Dieu que nous devons contempler et admirer éternellement, tout est d'un parfait accord; les réalités qu'il renferme vont à l'infini, mais sur quelques de ces réalités que l'admiration et l'attention se fixent, c'est toujours Dieu lui-même, c'est toujours la perfection même. Qui pose l'une de ces réalités, pose l'autre; elles sont tellement liées qu'on peut dire en quelque sorte, que Dieu est une seule perfection, qui se présente à nous sous diverses faces.

« Toutes les créatures encore conspirent à un même but, savoir, à publier la grandeur et la gloire de cet Être souverain, à manifester sa puissance, sa sagesse et sa bonté. Cette variété innombrable de phénomènes qui se présentent à nos yeux et ces mouvements si diversifiés qui les produisent, si l'on prend la peine de les suivre, en remontant de cause en cause, se trouveront enfin l'effet de deux ou trois principes généraux et très-simples : partout

la diversité se réduit à l'unité, pour nous apprendre à remonter de toute chose à une seule (1). »

Les mêmes remarques ont été faites par plusieurs auteurs, quoique avec moins d'élévation peut-être, notamment par Alex. Gérard (2) et par Jouffroy (3). Cependant ce dernier fait au système de l'unité variée, comme il l'appelle, une objection très-sérieuse. L'unité et la variété, dit-il, se trouvent partout, aussi bien dans les choses laides que dans celles qui sont belles. En effet, il y a plusieurs unités, des unités factices et des unités réelles, l'unité de temps, l'unité de lieu, l'unité de but, de principe, de substance, etc. Quand l'esprit n'aperçoit pas l'unité, il en suppose une qui convienne à la diversité. Les unités sont des points de ralliement qui servent à fixer son attention; ce sont des idées centralisantes autour desquelles il groupe la diversité des phénomènes et des qualités pour en former des espèces, des genres, etc. Jouffroy en conclut que l'unité et la variété sont des conditions pour qu'un objet nous plaise, mais qu'ils ne constituent pas le beau.

Que l'unité et la diversité se rencontrent dans des choses qui ne sont pas belles, c'est ce qui est incontestable, puisqu'elles sont le mode universel des idées. Mais les choses belles font éclater l'unité avec bien plus de force que celles qui n'ont pas cette qualité. Cela est évident dans tous les exemples que nous avons cités plus haut. L'âme dans la diversité de ses facultés et de ses idées est une. Les systèmes philosophiques de Descartes et de Hegel portent, chacun à sa manière, le caractère de l'unité. Le binome de Newton n'est que le développement de $(a + b)^m$ qui en forme l'unité. Le théorème de Sturm a pour unité le rapport entre le nombre qui exprime la différence des variations de signes de la proposée et du polynome dérivé, et le nombre des racines réelles de l'équation proposée. Au fond de chaque théorème de géométrie

(1) De Crousaz, *Traité du Beau*, 1724, t. I, p. 17 et suiv.
(2) A. Gérard, *Essai sur le Goût*, p. 40 et suiv.
(3) Jouffroy, *Cours d'esthétique*, p. 107 et suiv.

il y a un axiome, et cet axiome qui en fait l'unité semble rayonner dans ceux de ces théorèmes plus ou moins compliqués qui ont mérité le nom de beaux. La beauté d'un visage résulte de l'accord des lignes, d'après un type idéal de la ligne, qui en est l'unité dans chaque cas donné; de façon qu'il est vrai de dire que telle ligne du front appelle telle ligne du nez, de la bouche et du menton, tel contour de la face et du profil, etc. Un beau site a une unité réelle que l'âme saisit et qui éveille en elle un sentiment déterminé. Il y a aussi pour les yeux un point vers lequel tout doit converger, et que les artistes savent reconnaître. Dans les couleurs, dans les sons, etc., il y a toujours quelque chose qui domine, et auquel la diversité est subordonnée, c'est le ton, l'unité. Dans les actions humaines, la constance, l'identité du principe moteur, est la première condition du beau moral. Enfin, dans les œuvres de l'art, l'unité a toujours été considérée comme la principale et quelquefois même comme la seule règle de la beauté. La littérature humoristique, sur la beauté de laquelle on peut différer d'opinion, n'est pas soustraite, comme on l'a cru, à la loi de l'unité; seulement au lieu d'observer l'unité du sujet, elle place au-dessus l'unité de la personnalité de l'auteur. La beauté est donc inséparable de l'unité; celle-ci doit toujours y briller avec plus ou moins d'éclat. Cependant, sans adopter entièrement tout ce que dit Jouffroy sur les unités et leur rôle dans les opérations de l'esprit, il nous paraît difficile de ne pas reconnaître avec lui que le beau ne consiste pas uniquement dans la réduction de la diversité à l'unité. Il faut de plus que cette réduction se fasse d'une certaine manière qu'il s'agit maintenant de déterminer.

Dire que les parties d'un tout sont disposées en vue d'un but, qui est ici l'unité, c'est dire qu'elles sont utiles à ce but. En effet, l'utile en général, c'est ce qui est propre à atteindre un but. Ce but peut être en nous ou hors de nous, et de là nous distinguerons, pour employer la terminologie de la philosophie allemande, une utilité subjective et une utilité objective. Nous verrons en traitant du sentiment du beau, s'il est vrai, comme on le prétend, que ce sentiment est désintéressé d'une manière absolue, et que le Beau

sous ce rapport n'est pas utile. Ici nous n'avons à nous occuper que de l'utilité objective, de celle qui se rapporte à un but qui ne nous est pas exclusivement personnel, et la question que nous avons à résoudre se présente sous cette forme : *La notion du Beau comprend-elle celle de l'utile?*

En tête des philosophes qui ont soutenu que le Beau n'est pas l'utile dans ce dernier sens, on place souvent Platon. On trouve, en effet, dans son dialogue intitulé *Hippias ou du Beau*, l'argumentation suivante :

La puissance de faire une chose est utile ; ce qui en est incapable est inutile. Si donc ce qui est utile est beau, il faudra dire que la puissance est une belle chose et l'impuissance une chose laide.

Mais c'est par puissance aussi qu'on fait le mal, puisqu'il est évident que si l'on était incapable de le faire on ne le ferait pas. Il faudrait donc admettre que la puissance pour le mal ou ce qui est utile pour le mal est le beau, ce qui est inadmissible. Par conséquent l'utile n'est pas le beau (1).

Dira-t-on que le beau est ce qui est utile à une bonne fin, c'est-à-dire ce qui est avantageux? Mais dans ce cas il n'y a plus d'identité du beau et du bien. Si le beau est la cause du bien, comme la cause et l'effet sont deux choses différentes, le beau ne sera pas le bon, ni le bon le beau. Le beau diffèrera du bien de toute la différence qui sépare la cause de l'effet. De plus, c'est rabaisser le bien au rang d'effet, de simple conséquence du beau, ce que la raison ne peut admettre. Donc le beau n'est pas l'avantageux ou ce qui est utile pour le bien (2).

La distinction que veut faire ici Platon, nous semble plus apparente que réelle. Nous professons pour le génie de Platon la plus grande admiration, mais nous ne pouvons placer sur la même ligne tous ses dialogues. Dans plusieurs d'entre eux son but est

(1) Platon, *Hippias* ou du *Beau*, trad. de M. Cousin, t. IV, p. 140 et suiv.
(2) Platon, *Ibid.*, t. IV, p. 144 et argument de l'*Hippias* par M. Cousin, p. 88 et suiv.

plutôt de faire naître des doutes que d'arriver à un résultat philosophique déterminé, et nous croyons que le grand Hippias est de ce nombre.

Remarquons d'abord que dans cette argumentation, Platon commence par établir que l'utile n'est pas le beau; proposition que nous admettons sans peine dans sa généralité. Mais il veut démontrer aussi que le Beau n'est pas ce qui est utile à une bonne fin, et ceci nous paraît beaucoup moins rigoureux. Si ce n'est que l'identité des deux notions du Beau et de l'Utile que Platon a voulu combattre, sa conclusion est juste, car il y a quelque chose qui les différencie. Si, au contraire, il a voulu prouver que dans la notion du beau, celle de l'utile, spécialisée d'une certaine façon, ne se retrouve pas, nous croyons que son raisonnement paraîtra peu satisfaisant.

De plus, il part de l'identité du Beau et du Bien. Nous verrons plus tard que c'est une erreur et qu'il y a une distinction réelle entre ces deux idées. Admettons cependant cette identité pour un instant. Qu'est-ce que le bien? N'est-ce pas l'accomplissement des lois, de la destinée et du but de l'être? D'autre part, qu'est-ce que l'utile? C'est ce qui est propre à atteindre un but. Donc, la véritable utilité doit tendre au bien. Mais le moyen pour réaliser un bien est lui-même un bien quoique relatif. La véritable utilité est donc le bien, et si le beau est identique au bien, comme l'admet Platon, il en résulte que le beau est ce qui est véritablement utile, ou l'utile pour une bonne fin.

Nous pouvons, du reste, opposer sur ce point Platon à lui-même. Dans son dialogue intitulé le *Gorgias*, il reconnaît expressément que le Beau c'est ce qui est agréable, ou utile, ou l'un et l'autre à la fois (1).

« Tu ne crois pas, à ce qu'il paraît, dit-il, que le beau et le bon, le mauvais et le honteux soient la même chose. — Non, certes. — Et que dis-tu de ceci? Toutes les belles choses en fait de corps, de couleurs, de figures, de sons, de genre de vie, les appelles-tu

(1) Platon, *Gorgias*, trad. de M. Cousin, t. III, p. 273 et 279.

les sans aucun motif? Et pour commencer par les beaux corps, nd dis-tu qu'ils sont beaux, n'est-ce point ou par rapport à r usage, à cause de l'utilité qu'on en peut tirer, ou en vue d'un tain plaisir, parce que leur aspect fait naître un sentiment de dans l'âme de ceux qui les regardent? Est-il hors de là lque autre raison qui te fasse dire qu'un corps est beau? — Je n connais point. — N'appelles-tu pas belles de même toutes autres choses, soit figures, soit couleurs, pour le plaisir ou tilité qui en revient, ou pour l'un et l'autre à la fois? — Oui. — n est-il pas ainsi des sons et de tout ce qui appartient à la usique? — Oui. — Pareillement, ce qui est beau en fait de lois de genres de vie, ne l'est pas sans doute pour une autre raison e parce qu'il est ou utile ou agréable, ou l'un et l'autre. — pparemment. — N'en est-il point de même de la beauté des iences? — Sans contredit; et c'est bien définir le beau, Socrate, e de le définir comme tu fais, ce qui est bon ou agréable. — Le id est donc bien défini par les deux contraires, le douloureux et mauvais? — Nécessairement. — De deux belles choses, si me est plus belle que l'autre, n'est-ce point parce qu'elle la surasse ou en agrément, ou en utilité, ou dans tous les deux? — ns doute. — Et de deux choses laides, si l'une est plus laide que utre, ce sera parce qu'elle cause ou plus de douleur, ou plus de al, ou l'un et l'autre. N'est-ce pas une nécessité? — Oui (1). »

« De quoi se compose l'idée du Beau? » dit M. Cousin dans rgument du dialogue dont nous venons d'extraire un passage. De l'agréable et du bien (τὸ αγαθὸν) en toutes choses, pour les gures, les couleurs, la musique, les sciences, la morale. Le beau ant donc le bien et l'agréable, le laid se définit par les contrais, savoir, ce qui est douloureux et mauvais... Mais le bien dans n opposition à l'agréable, c'est l'*utile en soi*. Aussi dans l'applition Platon emploie souvent le mot ὀφέλιμον pour synonyme ιγαθόν (2). »

1) Platon, Gorgias. *Œuvres* traduites par M. Cousin. Paris, Bossange, 1826. II, p. 263 et suiv.
2) *Ibid.*, p. 147 et suiv.

Il serait superflu maintenant de faire remarquer que lorsque Platon, dans le *Grand Hippias*, pour prouver que le beau n'est pas l'utile, prétend que sans cela on arriverait à dire que la puissance pour le mal serait aussi le beau, il a recours au fond, à un abus de langage. Le mal n'est jamais le but d'un être, par conséquent ce qui produit le mal ne peut être l'utilité véritable, et en prouvant que le beau n'est pas ce qui produit le mal, on n'a pas prouvé qu'il n'est pas l'utile proprement dit ou l'utile pour le bien.

Tout en reconnaissant que le Beau et le Bon ont entre eux un lien assez étroit de parenté, nous n'admettons pas cependant avec Platon leur identité absolue. Mais nous n'en croyons pas moins que l'utilité est un des caractères du Beau. Constatons ici des faits certains. Quand on examine ce qui passe universellement pour beau, on doit se convaincre que tout y est disposé pour une certaine fin, et plus l'esprit se rend compte de la disposition des parties en vue du but, de l'unité, de la fin de l'objet, plus il y reconnaît de beauté. C'est ce qu'a très-bien fait ressortir Alex. Gérard dans son *Essai sur le Goût*, couronné en 1756 par la société d'Edimbourg pour encourager les arts et les sciences, ouvrage trop peu connu quoiqu'il renferme d'excellentes choses.

Cet auteur démontre que l'utilité ou la convenance qui fait que les choses répondent à la fin qu'on se propose, constitue une espèce de beauté, et que pour juger de la beauté d'un ouvrage, nous devons concevoir sa fin et examiner si les parties sont disposées de façon à l'atteindre. Lorsque nous apercevons la parfaite appropriation des moyens au but, nous éprouvons une satisfaction infinie; tandis que tout ce qui détruit l'unité ou éloigne le principal dessein, nous déplaît et nous rebute (1).

« Vous vous extasiez, dit de son côté Kératry, devant la ligne qui, du front de cette statue antique, descend jusqu'à son orteil : que vous a-t-elle dit cette ligne? que vous a-t-elle révélé, si ce n'est que partout flexible au profit de l'être dessiné par elle, elle se

(1) Alex. Gérard, *Essai sur le Goût*, traduit de l'anglais par Eidous. Paris, 1766, p. 46 et suiv.

creuse entre la tête et les épaules, comme n'ayant qu'à fournir un support élégant pour celle-ci, qu'elle se renfle en cotoyant la poitrine, dépositaire des principaux organes du mouvement intérieur; qu'elle se déprime sur la taille dans l'intérêt de la flexibilité du corps; qu'elle s'ouvre ensuite pour se prêter à l'emboitement des fémurs dans l'axe de locomotion; que chez la femme, elle s'évase encore plus pour faire place au champ de la maternité; que, de là, par une pente agréablement déclive, elle va chercher le genou, où, après avoir faiblement cédé aux articulations, elle ne tarde pas à se tuméfier une dernière fois, pour loger les muscles moteurs des jambes, terminées elles-mêmes par des proportions fines qui en assurent la légèreté, et leur permettent de s'implanter plus facilement sur le pied, base bien étroite, mais suffisante à la solidité d'un édifice disposé pour un mouvement perpétuel? Quand le doux ondoyement de cette ligne vous ravit sous le pinceau du Corrège ou de Prudhon, ne cherchez pas le motif du charme que vous trouvez ailleurs que dans l'harmonie des formes avec les besoins (1). »

Ce que l'intelligence proclame beau, ce n'est donc jamais une confusion de choses telle que le hasard en produit. Nous ne reconnaissons cette qualité qu'aux choses qui portent la marque d'une intelligence ; la disposition en vue d'un but, la concordance des parties pour former une unité, etc. Il se peut que dans certains cas le but nous échappe, mais alors nous le supposons et nous jugeons de l'utilité et par conséquent de la beauté de la chose, d'après ce but supposé. Il est impossible, en effet, de séparer le moyen du résultat qu'on se propose, l'utilité du but à atteindre, ou, comme s'exprime l'école allemande, la finalité de la fin. Il y aurait contradiction à parler d'utilité sans but.

Cette impossibilité et cette contradiction ont cependant été admises par un auteur allemand comme des caractères du beau ; cet auteur c'est Kant. Il définit le Beau au troisième moment,

(1) Kératry; *Du Beau dans les arts d'imitation*. Paris, 1822, t. I, p. 140 et suiv.

c'est-à-dire au point de vue de la relation de finalité : « *la forme de la finalité d'un objet en tant qu'elle y est perçue sans représentation de fin* (1). »

Il définit une *fin*, d'après ses conditions transcendantales : l'objet d'un concept en tant que celui-ci est considéré comme la cause de celui-là (comme le principe réel de sa possibilité), et la *finalité* (*forma finalis*), la causalité d'un *concept* relativement à son *objet* (2). Il distingue ensuite une finalité objective et une finalité subjective ou purement formelle. La finalité objective est ou un bien externe, et c'est alors l'*utilité*, ou interne, et c'est la *perfection* de l'objet (3). On ne peut reconnaître, dit-il, la finalité objective qu'au moyen du rapport d'une diversité d'éléments à une fin déterminée, et par conséquent par un concept (4). Donc, se représenter une finalité formelle *objective* sans fin, ou la simple forme d'une *perfection* (sans matière et sans le concept de ce avec quoi il faut qu'il y ait accord), c'est une véritable contradiction (5).

Cette contradiction, Kant espère y échapper par sa distinction entre la finalité objective et la finalité subjective. Il cherche à établir d'abord d'une manière générale la possibilité de considérer la finalité d'une chose sans lui donner une fin pour principe, en prétendant qu'il n'est pas toujours nécessaire d'avoir recours à la raison pour considérer les choses relativement à leur possibilité (6). « Ce qu'il y a de formel, poursuit-il, dans la représentation d'une chose, c'est-à-dire l'accord de la diversité avec une unité (qui reste indéterminée), ne peut révéler par lui-même une finalité objective; en effet, comme on ne considère pas cette unité *comme fin* (qu'on fait abstraction de ce que doit être la chose), il ne reste que la finalité subjective des représentations de l'esprit. Celle-ci nous fournit bien une certaine finalité de l'état

(1) Kant, *Critique du jugement*, t. I, p. 123.
(2) *Ibid.*, p. 94.
(3) *Ibid.*, p. 107.
(4) *Ibid.*, p. 106.
(5) *Ibid.*, p. 109.
(6) *Ibid.*, p. 96.

du sujet dans la représentation, et dans cet état une certaine facilité à saisir par l'imagination une forme donnée, mais non la perfection de quelque objet, car ici aucun concept ne sert à concevoir l'objet de fin (1). »

« Ainsi, conclut Kant, la beauté, étant une finalité formelle et subjective, ne nous fait point concevoir la perfection de l'objet ou une finalité soi-disant formelle et pourtant objective (2)..... Un jugement de goût sur un objet qui a une fin interne déterminée ne saurait être pur que si celui qui jugerait ou n'avait aucun concept de cette fin, ou en faisait abstraction dans son jugement (3). »

Vains efforts; Kant n'échappe à une contradiction que pour tomber dans une autre. Si la finalité est purement subjective, si la forme de la finalité de l'objet, ainsi qu'il s'exprime dans sa définition tirée du troisième moment, ne se rapporte qu'à l'état du sujet dans la représentation de l'objet, il en résulte qu'il s'agira de l'utilité de cet objet pour un but qui est en nous, et dès lors que devient sa définition tirée du premier moment, d'après laquelle il veut que le beau soit ce qui est l'objet d'une satisfaction dégagée de tout intérêt (4)? Mais quoi qu'il en dise, dans sa troisième définition du Beau, il ne s'agit pas de la finalité subjective, mais bien de la finalité objective, qu'il prétend séparer de la fin malgré la contradiction qui saute aux yeux et qu'il a signalée lui-même. C'est ce que prouve, à l'évidence, la note qui accompagne cette définition :

« On pourrait objecter, dit-il, contre cette définition qu'il y a des choses dans lesquelles on voit une finalité sans y reconnaître une fin et qu'on ne déclare pas beaux pour cela, par exemple ces ustensiles de pierre qu'on trouve souvent dans les anciens tombeaux, et qui ont un trou en guise d'anse. Mais il suffit qu'on y voie des œuvres d'art, pour avouer que leur figure se rapporte à quelque dessein, à quelque fin déterminée. C'est pourquoi il n'y a

(1) Kant, *Critique du jugement*, t. I, p. 108.
(2) *Ibid.*, p. 109.
(3) *Ibid.*, p. 115.
(4) *Ibid.*, p. 78.

pas de satisfaction immédiate attachée à l'intuition de ces objets Au contraire, une fleur, par exemple une tulipe, est regardée comme belle, dès qu'on saisit, dans la perception de cette fleur une certaine finalité qui, pour autant que nous en jugeons, ne se rapporte à aucune fin (1). »

Ce dernier passage contient une objection qui a été répétée souvent et à laquelle nous devons répondre.

La beauté d'une machine, dit Jouffroy, n'est pas dans son utilité, mais dans le rapport de toutes ses parties à une seule fin. En effet, nous l'admirons alors même qu'elle ne produit rien; pour en admirer la beauté nous devons en connaître le mécanisme; enfin, notre admiration est au comble si le résultat est immense quoique inutile (2).

Cet auteur ne s'aperçoit pas qu'il répond lui-même à l'objection qu'il fait. Le rapport de toutes les parties de la machine à une seule fin constitue la véritable utilité de ces parties; ce sera si l'on veut l'utilité intrinsèque de la machine, mais c'est précisément celle-là que l'on considère lorsque l'on admire la beauté du mécanisme. Parler de l'utilité extrinsèque, de celle qui se rapporte au produit ou de l'utilité même de ce produit, c'est évidemment parler d'autre chose. C'est cependant en passant à ce second ordre d'idées que Jouffroy croit réfuter l'opinion de ceux qui voient le beau dans l'utile.

Diderot, dans son article sur le *Beau*, inséré dans l'*Encyclopédie*, après avoir analysé l'opinion de l'auteur de l'ouvrage intitulé : *Essai sur le mérite et la vertu* (3), et qui prétend que l'utile est le fondement du beau, présente la même objection de la manière suivante :

« Il n'est personne, dit-il, qui n'ait éprouvé que notre attention se porte principalement à la similitude des parties, dans les choses mêmes où cette similitude ne contribue point à l'uti-

(1) Kant, *Critique du jugement*, t. I, p. 123 et suiv.
(2) Jouffroy, *Cours d'esthétique*, p. 21 et suiv.
(3) Shaftesbury.

lité : pourvu que les pieds d'une chaise soient égaux et solides, qu'importe qu'ils aient la même figure? ils peuvent différer en ce point sans être moins utiles. L'un pourra donc être droit et l'autre en pied de biche; l'un courbe en dehors et l'autre en dedans. Si l'on fait une porte en forme de bière, sa forme paraîtra peut-être mieux assortie à l'homme qu'aucune des formes qu'on suit. De quelle utilité sont en architecture les imitations de la nature et de ses productions? A quelle fin placer une colonne et des guirlandes où il ne faudrait qu'un poteau de bois, ou qu'un massif de pierre? A quoi bon ces cariatides? Une colonne est-elle destinée à faire la fonction d'un homme, ou un homme a-t-il jamais été destiné à faire l'office d'une colonne dans l'angle d'un vestibule? Pourquoi imite-t-on dans les entablements, des objets naturels? Qu'importe que ces imitations soient bien ou mal observées? Si l'utilité est le seul fondement de la beauté, les bas-reliefs, les cannelures, les vases, et en général tous les ornements deviennent ridicules et superflus (1). »

Cette objection ne manque pas de force contre ceux qui admettent que le beau réside uniquement dans l'utile. Nous verrons plus tard que le beau a d'autres caractères encore, et il nous serait facile d'expliquer en les invoquant ce qui peut embarrasser, dans les exemples cités par Diderot, les partisans de l'opinion exclusive qu'il combat. Toutefois, même au point de vue de l'utilité, tant objective que subjective, il n'est pas impossible de répondre aux objections qu'il fait.

Un bâtiment a son utilité propre; mais chacune des parties qui le composent a une utilité qui lui est également propre. On peut en dire autant des ornements. Une colonne aura son utilité si elle répond au but que s'est proposé l'architecte. Une cariatide aura aussi son utilité si dans une circonstance donnée elle atteint mieux qu'une colonne le but que l'architecte a eu en vue. Ce but pourrait être atteint, dit-on, par un simple poteau de bois. Oui,

(1) Diderot, *Traité du Beau*, Œuvres philosophiques. Amsterdam, 1772, t. VI, p. 32, etc.

si l'on s'en tient au seul but matériel; mais il en est un second dont nous parlerons plus tard et que l'architecte ne peut négliger : c'est de plaire à la vue et à l'esprit. Or, une trop grande simplicité nous fatigue. L'architecte devra chercher à l'éviter. Outre le but matériel qu'il poursuit, il devra se proposer d'occuper l'esprit du spectateur, sans y jeter toutefois de la confusion. De là le choix des ornements. On voit ici reparaître l'utilité, mais une utilité différente de celle qui résulte de la destination du bâtiment ou de sa solidité. Quatre pieds d'une table, égaux en longueur et suffisamment solides, répondent à leur but qui est de soutenir la table. Ces conditions leur sont essentielles, puisque sans elles ils cesseraient d'être ce qu'ils sont; la beauté qu'ils pourront recevoir n'en sera donc pas séparable. Si l'on ne peut dire qu'ils sont beaux par cela seul, c'est que leur extrême simplicité empêche de s'y intéresser. Qu'on les charge d'ornements, et dès lors la beauté pourra apparaître. Mais à quelle condition? A celle de l'utilité particulière de ces ornements. S'ils sont dépourvus d'ordre, de proportion et d'unité, loin de plaire ils répugneront ; l'esprit hait le désordre, la confusion, le chaos. Par conséquent, ils devront être disposés en vue d'une certaine unité, et relativement à ce but, il est évident qu'ils auront de l'utilité. Cette utilité particulière des ornements est subordonnée à l'utilité générale des pieds de la table et n'en saurait être séparée. Toutes deux réunies constitueront la beauté de ceux-ci.

Cette observation répond à une objection de M. Cousin. « L'utile n'est pas plus que l'agréable, dit-il, une seule et même chose avec le beau. Voyez un levier, une poulie : assurément rien de plus utile; cependant vous n'êtes pas tenté de dire que cela soit beau (1). » Non, certes, et pour la même raison que l'on ne dit pas que les quatre pieds d'une table, sans ornements, sont beaux. L'extrême simplicité d'un levier ou d'une poulie empêchera d'y trouver de la beauté. Mais qu'il s'agisse d'un système de leviers et de poulies, composant une machine et tendant à un seul but que

(1) Cousin, *Du Vrai, du Beau et du Bien*, Œuvres, t. I, p. 412.

l'esprit saisit facilement, aussitôt la beauté apparaîtra. C'est donc incontestablement l'utilité de ces poulies ou de ces leviers réunis pour atteindre un but déterminé, qui fera la beauté de l'ensemble.

Nous venons de prouver que l'utilité objective est l'un des caractères du beau, sans qu'il soit vrai de dire cependant que tout ce qui est utile, soit beau par cela seul. Comment donc se présente l'utilité dans la notion du Beau? Quel y est son caractère distinctif?

Lorsque la diversité est ramenée à l'unité d'une manière incomplète, ou à travers des obstacles plus ou moins nombreux, l'esprit n'est pas satisfait, il souffre et se détourne de l'objet. Il est impossible qu'il déclare alors la chose belle. Il faudra, par conséquent, que la réduction s'opère avec facilité, et de plus qu'elle soit complète. Il faudra que l'esprit puisse apercevoir sans difficulté l'unité à travers la diversité, le général à travers le particulier. C'est cette sorte de transparence que nous avons vue exigée par Hegel dans les choses sensibles pour constituer le beau, et qu'il aurait dû, pour rester fidèle à la vérité, ne reconnaître que dans les idées.

Les diverses parties dont une chose se compose, pour que celle-ci soit belle, doivent être disposées de telle façon qu'elles atteignent le but ou l'unité avec facilité. C'est ce que l'on a nommé la convenance, mot qui commence à préciser ce qu'il y a de trop général dans celui d'utilité. Par conséquent, la *convenance* sera l'un des caractères du Beau.

Platon, dans son dialogue du Grand Hippias, combat l'opinion qui voit dans le convenable l'un des caractères du Beau. Si le convenable, dit-il, fait paraître seulement les choses belles, il n'est pas le beau qui au contraire les rend belles en effet. Il fait dire à l'interlocuteur de Socrate que le convenable rend belles et fait paraître belles toutes les choses où il se rencontre. Mais, répond-il, si le convenable fait paraître belles les choses où il se trouve, ce qui est beau réellement devra aussi paraître tel; cependant les belles choses ne paraissent pas belles à tout le monde. Il en résulte que si le convenable rend une chose belle, ce n'est qu'un

effet du beau; et que s'il ne donne que l'apparence du beau, c n'est pas le beau lui-même. Donc, le convenable n'est pas beau (1).

Voici comment M. Cousin, dans l'argument de ce dialogu explique le raisonnement que fait Platon pour réfuter l'opini qui définit le beau par la convenance : « Elle est vieille, comm on voit, dit-il, l'opinion qui attribue la beauté à la disposition à l'arrangement des parties, car c'est là ce que signifie la con nance. Platon répond : Ou les diverses parties sont belles, alors ce n'est pas leur arrangement qui les fait telles, quoique c arrangement puisse avoir aussi sa beauté; ou les parties ne so pas belles, et alors que peut faire leur arrangement? Pensons bien. Pour que la convenance constitue la beauté, il faut que, parties qui ne sont pas belles, elle fasse non-seulement un to qui ait de la beauté, mais un tout dont les parties soient belles, belles, non d'une beauté apparente et relative, mais d'une beau réelle et absolue; car il s'agit ici de ce qui est et non de ce q paraît beau, de la réalité et non de l'apparence, de la beau absolue et non de la beauté relative. Il faut à la rigueur que convenance, l'arrangement et la disposition des parties, trai forme positivement la laideur en beauté; si elle lui met seuleme un masque, la convenance n'est alors qu'une tromperie en fait beauté et non la beauté elle-même, et la définition est incompl et vicieuse (2). »

Nous ne pouvons admettre cette argumentation. Un lev isolé n'est ni beau ni laid; mais que l'on combine plusie leviers de façon à former une machine compliquée et puissant que chacun d'eux soit placé de telle manière que relativem au but à atteindre il produise son maximum d'effet, en un m que tous ces leviers soient placés dans l'ordre le plus con nable, et la machine sera évidemment belle. Il ne s'agit pas d'une apparence de beauté, mais d'une beauté réelle; et quant a

(1) Platon, *Hippias* ou *du Beau*, trad. de M. Cousin, t. IV, p. 135 et suiv
(2) *Ibid.*, t. IV, p. 86 et suiv.

leviers pris isolément, ils resteront après leur assemblage ce qu'ils étaient avant, c'est-à-dire ni beaux ni laids.

Crousaz qui, comme nous l'avons vu, définit la beauté : la diversité réduite à l'unité, admet en outre que c'est tout ce qui rend une chose plus *propre à remplir sa destination* (1). Mais il n'explique pas en quoi ces deux définitions se ressemblent, en sorte qu'on lui a reproché à juste titre, de ne pas s'être élevé à l'unité dans le sujet qu'il avait entrepris de traiter, par conséquent de ne pas avoir trouvé une notion à la fois simple et générale qui comprît tous les caractères qu'il attribue au Beau. Cependant il établit fort bien par des exemples tirés de l'architecture, qu'il n'y a pas de beauté sans convenance des parties pour le but qu'on se propose (2).

L'auteur de l'*Essai sur le mérite et la vertu*, cité par Diderot, montre que tous les êtres occupent un rang dans la nature en raison du but qui leur est assigné, et que ce but détermine leur organisation. La forme des objets nous plaît à proportion de ce qu'elle convient mieux à l'usage auquel on les destine. La forme, et la beauté qui en résulte, ne sont donc pas arbitraires, elles dépendent pour chaque être de son but et de la facilité plus ou moins grande avec laquelle il peut accomplir sa destinée (3).

Nous avons déjà vu que Diderot rejette le système qui voit le beau dans l'utile. L'argument suivant s'applique plus à la convenance qu'à l'utilité proprement dite : « Nous admirons souvent des formes, dit-il, sans que la notion de l'utile nous y porte. Quand le propriétaire d'un cheval ne le trouverait jamais beau que quand il compare la forme de cet animal au service qu'il peut en tirer; il n'en est pas de même du passant à qui il n'appartient pas. Enfin, on discerne tous les jours de la beauté dans des fleurs, des plantes et mille ouvrages de la nature dont l'usage nous est inconnu (4). »

(1) Crousaz, *Traité du Beau*, t. I, p. 158.
(2) *Ibid.*, t. I, p. 28 et suiv.
(3) Diderot, *Œuvres philosophiques*, t. VI, p. 30 et suiv.
(4) *Ibid.*, t. VI, p. 33 et suiv.

C'est l'argument de Kant; mais chez ce dernier il se rattache au système qui réduit le beau à ce qui nous cause une satisfaction sans concept, sans notion de l'objet dans l'esprit. Pour Diderot, qui admet que le jugement du goût est distinct de la sensation ou du sentiment du beau, l'objection a bien moins de valeur. Qu'importe, en effet, que nous admirions ce qui est beau avant que l'intelligence se soit entièrement rendu compte des caractères de l'objet d'après lesquels elle le déclare tel; cela n'empêche pas que le beau ne soit avant tout intelligible. Dès lors la question était de savoir si indépendamment de notre admiration en quelque sorte instinctive, et de l'émotion que nous cause le beau presque instantanément, la réflexion ne reconnaît pas la beauté dans la convenance des parties pour atteindre un but ou constituer une unité. Diderot ne la résout pas; il se borne à parler de la première impression sans examiner si la beauté d'un cheval ne résulte pas de sa bonne conformation, et celle d'une fleur de la disposition de ses parties en vue de l'unité. Si nous connaissions clairement le but de chaque chose, il est certain que nous jugerions bien plus aisément de la beauté individuelle. Mais la convenance peut nous apparaître aussi rapidement que nous ressentons l'émotion du beau, quoique la perception soit plus vague et plus obscure et qu'elle ait besoin de la réflexion pour s'éclaircir, tandis que l'émotion s'affaiblit au contraire par la durée et la réflexion. Cette distinction non aperçue par beaucoup d'auteurs qui ont traité la question du Beau, a été la principale cause de leurs erreurs.

La confusion si commune du jugement sur le beau avec l'émotion que le beau nous fait éprouver, Kant l'a mise à profit pour essayer de confirmer son étrange système sur l'origine de nos connaissances et en particulier sur le jugement esthétique. Nous avons vu qu'en dépit de ses efforts il a dû reconnaître que le beau réside dans l'arrangement des parties en vue d'une fin déterminée, ce qui est la finalité de l'objet, tout en soutenant qu'il n'y a aucune considération de la fin elle-même dans la perception que nous en avons. Cependant l'idée de convenance est tellement inséparable

du Beau que pour lui donner une place dans son système il l'a réduite à une libre *conformité* subjective de l'imagination aux lois de l'entendement.

L'analyse de l'idée du Beau que nous trouvons en nous, nous a conduit à reconnaître que le Beau réside dans un certain rapport des parties dont se compose une chose au but ou à l'unité de cette chose, et que, par conséquent, il est en un sens l'utile. Nous avons établi aussi que la diversité est ce qui frappe d'abord dans tout ce qui est beau, mais qu'il faut que cette diversité soit ramenée facilement à l'unité et au but de l'objet, ce qui constitue proprement la convenance. Nous disons à l'unité ou au but, parce que, comme l'a fort bien remarqué Kant et comme nous le démontrerons dans les chapitres suivants, cela se confond en réalité dans la notion de la chose. On distingue, il est vrai, un but interne qui est la perfection, et un but externe par rapport auquel l'objet est nommé utile. Mais outre que ce dernier suppose que le premier ait été atteint, la notion d'une chose doit exprimer son but même externe. D'un autre côté, la raison d'être d'une chose réside dans son but, c'est aussi en quoi consiste son unité. Sans doute un être peut avoir plusieurs buts, mais alors on décompose en quelque sorte sa notion pour y considérer des unités subordonnées à celle de la notion elle-même.

Nous sommes arrivé, par les déductions précédentes, à reconnaître que l'un des caractères du Beau est une disposition des parties diverses d'un tout, telle que l'unité ou le but de ce tout y apparaisse facilement, ce que nous avons nommé la convenance. Cependant les objections contre l'utile pris dans sa généralité comme définition du Beau, peuvent se reproduire à peu près avec la même force contre la convenance. Ce mot a encore quelque chose de vague et d'indéterminé que nous devons nous attacher à faire disparaître. Recherchons donc s'il est possible de préciser davantage l'espèce de disposition des parties dont une chose se compose, sans laquelle la beauté de celle-ci n'existerait pas.

Comment l'unité peut-elle se manifester dans la diversité?

Évidemment par un arrangement des parties qui conduise l'esprit à la saisir, en l'élevant à elle peu à peu, sans effort, au moyen d'unités de plus en plus simples. Cette progression vers l'unité c'est l'*ordre*, que l'on peut définir : *une dépendance de termes de plus en plus étroite et renfermant des rapports d'égalité, en vue d'une unité déterminée par l'essence de chaque chose*. On ne peut, en effet, donner le nom d'*ordre* à une disposition de parties qui conduirait à un but contraire à l'essence des choses ou au mal; une pareille disposition, qui pourrait, par une sorte de mensonge, prendre les apparences de l'ordre, ne sera jamais pour la raison que le désordre et la laideur.

L'ordre des parties fait pressentir l'unité, la règle ou le but, et c'est pourquoi il plaît à l'esprit. L'unité, dit fort bien Jouffroy, s'exprime par l'ordre, la proportion et la symétrie. L'ordre aide à comprendre, à saisir la notion des choses; et comme, dans le jugement sur la beauté, l'esprit considère la diversité, il se sent soulagé en apercevant à travers cette diversité, l'unité et le but. L'*ordre* exprime donc mieux que la *convenance* le caractère dont nous nous occupons ici. Au delà de l'ordre, l'analyse ne nous découvre plus rien qui se rapporte à la diversité des parties dans la notion du Beau; nous dirons par conséquent qu'il est le premier élément de la beauté.

La définition de l'ordre que nous venons de donner n'est que l'expression de l'élément général d'une qualité qui peut convenir à une infinité d'êtres. Mais si cet élément général de l'ordre est fixe et le même pour tous, il n'en est point ainsi de son élément individuel. N'étant qu'une qualité de certains êtres, l'ordre, par sa nature même, doit dépendre de ce qui constitue leur essence particulière. Ainsi, l'ordre des parties de la figure humaine ne sera pas l'ordre des parties du cheval ou de tout autre être de la création, sans cependant que la notion générale que nous venons de déterminer cesse d'être une et identique à elle-même dans tous les cas particuliers où l'ordre se découvre. Or, l'unité de l'être nous est donnée par son essence, par la notion de son espèce, laquelle contient évidemment sa destination, son but et sa fin. De là nous

voyons qu'il y aura de l'ordre dans la forme d'un être toutes les fois que l'essence de cet être comportera des unités de plus en plus simples conduisant à l'unité principale, et par conséquent des rapports d'égalité entre les parties dont il se compose.

Mais nous avons déjà dit qu'il est rare qu'entre l'élément général d'une idée et son élément individuel, il ne se trouve pas d'autres éléments moins généraux. Il y a presque toujours des espèces dans le genre. C'est ainsi que dans sa généralité, la notion de l'ordre comprend la régularité, la proportion, la symétrie, l'uniformité, etc. Selon les cas, on retrouvera les arrangements divers que ces noms représentent comme des caractères de la beauté. Il nous paraît peu utile d'essayer d'énumérer ici toutes les espèces de disposition des parties d'un tout, qui contiennent de l'ordre, et de donner de chacune d'elles une définition exacte, parce qu'il suffit, pour le but que nous nous proposons, d'avoir fait connaître celle de l'ordre dans son sens le plus large, et que, d'ailleurs, l'arrangement des parties peut se diversifier à l'infini sans cesser de présenter de l'ordre. Nous nous bornerons à dire que la *régularité* nous semble être une diversité mêlée d'égalité; la *proportion* une égalité de rapports entre des objets différents; la *symétrie* une correspondance égale dans les parties d'une figure, et l'*uniformité* une égalité de rapports entre des choses égales. Remarquons, du reste, que la régularité ne diffère de l'ordre proprement dit, qu'en ce que la considération d'un but n'y est pas expresse.

Plotin qui admet que la beauté réside dans l'unité, combat les stoïciens qui la placent dans la proportion et dans la symétrie. Son principal argument est qu'il y a des choses belles qui n'ont aucune diversité de parties, comme, selon lui, l'intelligence pure, la vertu, la lumière, les sons, etc. Nous avons vu déjà que c'est une erreur; l'unité sans la diversité au moins latente, nous échappe; elle est inintelligible; c'est le néant. L'intelligence par essence se dédouble, se réfléchit sur elle-même, et aperçoit toujours son unité unie à la diversité de ses manières d'être. La vertu c'est la notion du devoir appliquée aux mille circonstances dans lesquelles nous pouvons nous trouver; et cette notion elle-même

implique, outre notre liberté, l'existence de Dieu comme lieu éternel de la règle qui nous est imposée. La beauté de la lumière résulte de sa décomposition; les rayons du soleil tels qu'ils nous parviennent sont bien loin de la lumière blanche que nous concevons peut-être, mais que nous n'obtenons jamais, même par des moyens artificiels, dans toute sa pureté et sa simplicité. Nous avons vu ailleurs qu'aucun son n'est simple. La beauté ne saurait donc consister, comme le dit Plotin, dans l'unité seule. Au reste, ce philosophe le reconnaît lui-même lorsqu'il fait consister la beauté sensible, dans la diversité ramenée à l'unité (1). Cette réduction ne peut évidemment s'opérer que par l'ordre, l'harmonie, la proportion, la symétrie, etc., et l'on ne conçoit plus, dès lors, comment il puisse rejeter la définition de la beauté présentée par les stoïciens. La symétrie réunit des parties de même espèce et en forme des unités qui conduisent à l'unité supérieure révélée par l'essence de chaque chose. Il en est de même de la proportion qui fait éclater dans la diversité de nouvelles unités, mais en général moins simples que les précédentes. Le corps humain nous en fournit des exemples frappants : les membres ont certaines proportions et les deux côtés ont de la symétrie; les proportions et la symétrie nous conduisent par des unités de plus en plus simples à cette unité de l'essence de l'homme que l'esprit conçoit, et qui en apparaissant avec plus ou moins de clarté, lui découvre la beauté du corps humain. L'ordre, qui comprend la régularité, la proportion et la symétrie, ramène donc la diversité à l'unité, dans les conditions que nous avons reconnues nécessaires à l'existence de la beauté.

Cette vérité n'avait pas échappé au génie de Platon, qui, en assimilant le Beau au Bien, fait consister l'un et l'autre dans la mesure, la régularité, la proportion et l'ordre. Nous verrons plus tard si cette assimilation est fondée; disons seulement que si Platon fait une distinction entre le Bien et le Beau, elle est pure-

(1) Plotin, *Enn. I*, liv. VI, traduction de M. N. Bouillet. Paris, 1857, t. I, p. 102.

gique. C'est dans le dialogue intitulé le *Philèbe* qu'il a ses idées à ce sujet. Après avoir fait remarquer que le in bien est un mélange dans lequel doivent se rencontrer ire et la proportion, il dit : « L'essence du bien nous est happée, et s'est allée jeter dans celle du beau : car en toute a mesure et la proportion constituent la beauté comme la). » Plus loin cependant il assigne le second rang à la « Le premier bien, dit-il, est la mesure, le juste-milieu, os, et toutes les autres qualités semblables, qu'on doit r comme ayant une nature immuable... Le second bien est ortion, le beau, le parfait, ce qui se suffit à soi-même, et tout est de ce genre (2)... » Mais ce qui est incontestable c'est ur lui, l'essence du Beau consiste dans l'ordre et dans la pro- . Cela résulte à l'évidence du passage suivant : « Par la des figures, je n'ai point en vue ce que la plupart pourraient ner, par exemple des êtres vivants ou des peintures; mais e de ce qui est droit et circulaire, plan et solide, des s travaillés au tour ou faits à la règle et à l'équerre, si tu ma pensée. Car je soutiens que ces figures ne sont point, les autres, belles, relativement, mais qu'elles sont toujours ar elles-mêmes et de leur nature, qu'elles procurent cer- aisirs qui leur sont propres, et n'ont rien de commun avec sirs produits par le chatouillement (3). » M. Cousin, dans ument philosophique du Philèbe, résume la doctrine de sur le Beau et le Bien, en disant que le Beau est un e de la vérité et de la proportion, et le Bien un mélange de é, de la proportion et de la beauté (4).

auteurs français qui se sont occupés du Beau, se sont attachés à l'élément d'ordre que nous venons de constater. va par ordre, dit Crousaz, lorsque l'on passe d'une chose seconde liée à la précédente par quelque ressemblance.

laton, *Philèbe*, trad. de M. Cousin, t. II, p. 461.
bid., p. 465.
bid., p. 419.
bid., p. 271.

Aller par ordre, ce n'est pas sauter tout d'un coup d'une extrémité à une autre, c'est y aller par des degrés presque insensibles; s'avancer d'un premier objet à un second qui n'en diffère que très-peu; c'est passer de là à un troisième fort approchant du second, mais un peu plus éloigné que lui du premier, et ainsi consécutivement.

« On peut dire, et chacun en doit convenir, que si l'esprit humain est fait pour connaître, il n'est pas moins fait pour penser avec ordre, puisque conduire ses réflexions avec ordre, c'est l'unique moyen de faire des progrès, d'étendre ses lumières, de s'instruire avec succès et avec certitude. Il est donc aussi naturel à l'esprit humain d'aimer l'ordre que d'aimer la lumière. On se trouve si bien de l'ordre toutes les fois qu'on le suit, que l'on s'affermit par là dans l'habitude de l'approuver, et de le goûter partout où on l'aperçoit (1). »

« Dès que la variété, dit plus loin le même auteur, ne se réduit pas à l'unité par le moyen de l'ordre, de la régularité, de la proportion, elle ne présente à l'esprit qu'une confusion qui la fatigue et lui déplaît. Trop d'unité dégoûte aussi; l'esprit humain aime ce qui le fixe et ce qui s'empare de son attention, sans qu'il ait besoin de faire d'efforts pour la lui donner; c'est par cette raison qu'il lui faut de temps en temps du nouveau et du difficile.

« Une régularité fort simple et qui ne rassemble qu'un petit nombre de diversité se fait sentir trop aisément; on s'y accoutume trop vite et dès là on n'en est plus frappé; l'esprit de l'homme prend plaisir à sentir ses forces, à découvrir une unité cachée, et à remarquer de l'harmonie dans ce qui ne présentait d'abord que confusion (2). »

Ces passages montrent très-bien quelle est la source du plaisir que le beau nous cause; ce plaisir est dû surtout à la présence de l'ordre qui est pour nos idées ce que la lumière est pour nos yeux

(1) Crousaz, *Traité du Beau*, 1724, t. I, p. 21 et suiv.
(2) *Ibid.*, t. I, p. 23 et suiv.

Crousaz a eu le tort de ne pas faire entrer cet élément dans la définition qu'il a donnée de la beauté.

Ce reproche ne s'adresse pas au Père André qui a présenté du Beau la définition suivante : « Le Beau quel qu'il soit, a toujours pour fondement l'ordre et pour essence l'unité. » Cependant cette définition est loin d'être complète et elle manque de clarté et de précision philosophique. Elle montre seulement que le Père André a compris la relation nécessaire de l'ordre et de l'unité avec la notion du Beau.

Enfin, le Président de Montesquieu, dans son *Essai sur le Goût dans les choses de la nature et de l'art*, fait sur l'ordre des remarques qui sont pleines de justesse : « L'âme aime la variété, dit-il ; mais elle ne l'aime que parce qu'elle est faite pour connaître... Une des principales causes des plaisirs de notre âme, lorsqu'elle voit des objets, c'est la facilité qu'elle a à les apercevoir, et la raison qui fait que la *symétrie* plaît à l'âme, c'est qu'elle lui épargne de la peine, qu'elle la soulage, et coupe, pour ainsi dire, l'ouvrage par la moitié... Partout où la symétrie est utile à l'âme, et peut aider ses fonctions, elle lui est agréable; mais partout où elle est inutile, elle est fade parce qu'elle ôte la variété... Comme il faut que l'objet que l'on doit voir d'un coup d'œil soit simple, il faut qu'il soit unique, et que les parties se rapportent toutes à l'objet principal ; c'est pour cela encore qu'on aime la symétrie, elle fait un tout ensemble (1). »

Le système qui fait consister le beau dans l'ordre, la proportion et la régularité est attaquée notamment par Burke, Kant et Jouffroy. Il importe d'examiner ici la valeur des arguments qu'ils produisent.

Burke prétend que la proportion se rapportant comme toute idée d'ordre, à la convenance et à la commodité, est une production de l'esprit et non une cause première qui agit sur les sens et l'imagination. Or, dit-il, ce n'est ni par une longue attention, ni par

(1) Montesquieu, *Essai sur le Goût*, Œuvres. Londres, 1757, t. III, p. 620 suiv.

des recherches suivies que nous trouvons qu'un objet est beau. L beauté n'a qu'à paraître pour se faire aimer de nous; son effet es aussi prompt et aussi réel que celui de la glace ou du feu (1).

Plus loin il recherche ce que c'est que la proportion et il l définit : la mesure de la quantité relative. Les rapports d'un quantité à une autre, d'où naît l'idée de la *proportion*, font l'obje des mathématiques et il ne s'y trouve rien qui intéresse l'imagina tion. Si donc la proportion est une des choses qui constituent la beauté, il faut qu'elle résulte de certaines mesures qui agissent naturellement et mécaniquement, ou de la coutume ou enfin de la convenance des parties pour des buts déterminés; toutes choses qu'il devrait être possible de constater d'une manière positive, puisqu'elles sont indépendantes du jeu de notre imagination.

Puis il essaie de prouver que la proportion n'est pas la cause de la beauté dans le règne végétal, en montrant que les fleurs, qui sont ce qu'il y a de plus beau dans ce règne, sont de toutes formes et de toute grandeur, et que loin d'y rencontrer de la proportion, c'est plutôt de la disproportion que nous y remarquons, comme par exemple la tige du rosier comparée à la fleur, les branches du pommier comparées à ses fleurs, etc. Toutefois, il reconnaît qu'il y a quelque chose de régulier dans les feuilles, les pétales, etc.; mais cette régularité n'existe plus, selon lui, quand on regarde la fleur obliquement, sans cependant que sa beauté disparaisse en même temps. Il fait les mêmes observations au sujet du règne animal et de l'espèce humaine. Les proportions du cheval ne sont pas celles du chien, quoique les unes et les autres s'accordent avec la beauté; ce n'est donc pas la mesure qui la produit. Les proportions sont souvent les mêmes dans deux individus dont l'un est beau et l'autre privé de cette qualité. On ne s'accorde pas sur ce que doivent être les proportions de la figure humaine Enfin, les femmes sont plus belles que les hommes, sans que l'o puisse dire que c'est à cause de leurs proportions. Il prouv ensuite que, pas plus que la mesure, la coutume ne produit l

(1) Burke, *Recherches philosophiques*, etc., t. II, p. 4 et suiv.

beauté, et il termine en combattant par divers exemples, le système qui voit la cause de celle-ci dans la convenance. Le grouin du cochon, dit-il, est approprié à l'usage qu'il en fait, est-ce cependant une belle chose? Le singe dont tous les membres sont disposés pour courir, sauter, s'accrocher, et grimper, passe-t-il pour un bel animal? De là il conclut que la proportion et la convenance ne contribuent en rien à la beauté, et que, si l'effet du jugement sur l'utilité ou la convenance de la chose est de satisfaire l'esprit, l'effet du beau, qui précède toujours la connaissance, est d'inspirer l'amour (1).

On retrouve dans cette argumentation, un assez grand nombre d'erreurs que nous avons déjà réfutées et parmi lesquelles nous n'avons plus besoin de signaler celle qui consiste à prétendre que la beauté frappe sans le secours de la connaissance, erreur d'autant plus singulière de la part de Burke qu'il l'a lui-même réfutée, comme nous l'avons vu, dans sa *Dissertation sur le Goût* (2). Mais nous devons nous arrêter à quelques considérations de l'auteur sur la nature de l'ordre et de la proportion et sur l'effet qu'ils produisent sur nous.

L'ordre et la proportion, dit-il, sont des productions de l'esprit. En un sens cela est vrai, car il n'y aurait pour nous ni ordre ni proportion, comme nous avons remarqué qu'il n'y aurait de beauté, si nous n'avions une intelligence pour les concevoir, parce qu'ils tiennent à la relation des parties au tout, au but, à l'unité, et que cette relation n'existe que dans l'intelligence qui réunit les deux termes. Cependant prétendre que la proportion et l'ordre sont des créations arbitraires de l'esprit, est une erreur manifeste. Les notions, les essences des choses ne sont pas des créations de notre entendement; elles participent, comme nous l'avons prouvé, de la véritable existence idéale et éternelle des choses dans la raison divine, où nous les voyons au moyen de nos propres idées. Or, si l'unité et la diversité, inséparables dans toute idée

(1) Burke, *Recherches philosophiques*, t. II, p. 10 et suiv.
(2) Voir supra, p. 27 et suiv.

spécifique, existent en Dieu et en nous, le rapport de ces deux termes y existe aussi, et par conséquent encore les rapports particuliers auxquels nous avons donné les noms d'ordre, de proportion, de symétrie, de régularité, etc. L'unité que nous poursuivons et sans laquelle on ne conçoit pas qu'il y ait de la beauté dans les choses diverses qui frappent nos sens et notre intelligence, nous la voyons en nous-mêmes et en Dieu, dans notre pensée et dans la pensée divine.

« Si je demande à un architecte, dit saint Augustin, pourquoi ayant construit une arcade à l'une des ailes de son édifice, il en fait autant à l'autre, il me répondra sans doute que c'est afin que les membres de son architecture symétrisent bien ensemble. — Mais pourquoi cette symétrie vous paraît-elle nécessaire? — Par la raison que cela plaît. — Mais qui êtes-vous pour vous ériger en arbitre de ce qui doit plaire ou ne pas plaire aux hommes? Et d'où savez-vous que la symétrie nous plaît? — J'en suis sûr, parce que les choses ainsi disposées ont de la décence, de la justesse, de la grâce : en un mot parce que cela est beau. — Fort bien. Mais dites-moi : cela est-il beau, parce qu'il plaît, ou cela plaît-il parce qu'il est beau? — Sans difficulté cela plaît, parce qu'il est beau. — Je le crois comme vous. Mais je vous demande encore : pourquoi cela est-il beau? Et si ma question vous embarrasse, parce qu'en effet les maîtres de votre art ne vont guère jusque-là, vous conviendrez du moins sans peine, que la similitude, l'égalité, la convenance des parties de votre bâtiment réduit tout à une espèce d'unité, qui contente la raison. — C'est ce que je voulais dire. — Oui; mais prenez-y garde. Il n'y a point de vraie unité dans les corps, puisqu'ils sont tous composés d'un nombre innombrable de parties, dont chacune est encore composée d'une infinité d'autres. Où est-ce donc que vous la voyez cette unité, qui vous dirige dans la construction de votre dessein; cette unité que vous regardez dans votre art comme une loi inviolable; cette unité, que votre édifice doit imiter pour être beau, mais que rien sur la terre ne peut imiter parfaitement, puisque rien sur la terre ne peut être parfaitement un? Or, que

-il de là? Ne faut-il pas reconnaître qu'il y a donc
ıs de nos esprits une certaine unité originale, souveraine,
: et parfaite, qui est la règle essentielle du beau, que vous
ı dans la pratique de votre art (1). »
dit encore Burke, l'ordre et la proportion tiennent à la
, par elle-même essentiellement divisible, et dont les
peuvent se comparer ensemble; par conséquent l'ordre et
rtion se découvrent par la mesure. Or, si le beau consiste
mesure, on pourra désigner des mesures fixes et démon-
elles sont belles, soit qu'on les considère seules, soit qu'on
sage dans leur rapport à d'autres; on arriverait ainsi à
ner dans la diversité des objets naturels des modèles où le
ait réalisé. Cependant, continue-t-il, il est plusieurs êtres
cordent pour produire l'effet du beau, tout en différant,
ıx proportions, ce qui suffit à faire rejeter la notion d'une
on particulière naturellement capable de produire un effet
. Pour ce qui est d'une proportion propre à chaque espèce
tes ou d'animaux, absolument essentielle à sa beauté,
a rejette également, par la raison qu'il n'y a pas d'espèce
si strictement bornée à des proportions fixes, qu'il n'y ait
variation considérable parmi les individus. Dans l'espèce
: comme dans l'espèce des brutes, on pourrait démontrer
eauté est fondée indifféremment sur toutes les proportions
t admettre chaque partie, sans quitter sa forme ordinaire.
suit que ce n'est pas la mesure, mais la manière, qui fait
beauté qui appartient à la forme (2).
ıdant cette forme ordinaire dont il parle, qu'est-elle donc
elle qui résulte directement de la notion ou de l'essence
ose? Par la seule comparaison des individus d'une même
ou des parties d'un même individu, il serait impossible
r à ce point précis que l'on nomme la forme ordinaire.
orme sera sans doute exempte de tout excès, de tout

Augustin, *De vera relig.*, c. 30, 31, 32, etc.
urke, *Recherches*, etc., t. II, p. 22 et suiv.

défaut, de tout vice; elle sera parfaite; mais le parfait, a très-bien dit M. Cousin, ne peut sortir de l'imparfait. Si donc nous pouvons nous élever aux types intelligibles de toutes les choses possibles ou existantes, nous pouvons y voir aussi l'ordre et la proportion qui leur sont propres, et nous jugeons de ceux-ci par la notion générale ou définition de l'ordre et de la proportion.

Cette définition, avons-nous dit, est une et identique à elle-même, dans tous les cas particuliers où l'ordre se trouve réalisé. Mais comme le général ne peut exister seul, sans le particulier, il est clair qu'il n'y aura pas un ordre ou des proportions fixes pour toutes les choses belles quelles qu'elles soient. Ces proportions dépendront toujours de l'essence de chaque chose, et ce n'est qu'ainsi spécifiées qu'elles pourront servir de règles pour juger de la beauté de tous les individus d'un même genre. Burke remarque fort bien qu'elles tiennent à la quantité, et que, comme telles, elles doivent être susceptibles de déterminations exactes au moyen de mesures. C'est, en effet, ce qui a lieu pour tous les types intelligibles où la quantité prédomine. Ainsi l'élément d'ordre de la beauté du corps humain a été depuis longtemps mesuré et exprimé en chiffres. Les sculpteurs de la Grèce n'ont-ils pas déterminé le *canon* ou la règle des proportions de la figure humaine? On pourrait en faire autant pour les animaux et les végétaux, en remontant aux raisons des choses et en recherchant par elles quelles sont les formes les plus parfaites de chaque être dans son espèce. Burke, qui prétend que la chose est impossible, a donc contre lui l'expérience. Mais il va plus loin, et il veut conclure de ce que dans chaque espèce, des individus peuvent s'écarter des proportions communes sans cesser de présenter de la beauté, que celle-ci est toujours indépendante de l'ordre et de la proportion. La conclusion n'est pas rigoureuse; tout au plus pourrait-on soutenir que l'ordre n'est pas le seul élément de la beauté, et qu'il en est au moins un second dont la présence rachète l'absence du premier, dans les cas que Burke énumère. Mais nier que l'ordre et la proportion se retrouvent dans la beauté, c'est évidemment aller à l'encontre du sentiment universel qui toujours a proclamé l'étroite union de ces deux

et de la raison qui constate par l'analyse l'idée de l'ordre
ı notion du beau.
ke ajoute que ce n'est pas la mesure, mais la *manière* qui fait
a beauté de la forme. C'est, après avoir combattu un système
f, tomber à son tour dans un pareil système. Nous allons
: qu'il y a de vrai au fond de la pensée de ce philosophe;
ıous devons dire qu'il a été loin de mettre dans tout son
vérité qu'elle a entrevue.
t, qui n'admet pas de concept du Beau, et qui prétend que
: jugement de goût il n'y a pas de concept de l'objet, ni par
uent de considération du but ou de la fin de cet objet, croit
aisément, en partant de ces prémisses, l'opinion qui voit
'ordre, la régularité et la proportion, des caractères du
La régularité, dit-il, n'est exigée que lorsqu'on considère
: d'une chose relativement à telle ou telle fin, elle rentre
ans le jugement de connaissance, non dans celui de goût;
pugne au goût, car elle ne permet pas de contemplation
ǵée et produit l'ennui. La liberté plaît bien plus au goût que
larité; ainsi le chant des oiseaux est préféré à la musique.
e jeu de l'imagination prête un charme à des choses vues
ment, telles que les formes changeantes du feu, le mur-
'un ruisseau, des aspects éloignés dans la campagne, etc. (1).
utre que les observations sur lesquelles Kant s'appuie sont
ıtestables, la rêverie, si chère à certains esprits, n'est
sûr ni le sentiment ni la connaissance du beau. Ce philo-
fait donc une confusion évidente, et, de plus, il part de
es qu'il est impossible d'admettre et que nous avons ample-
futés ailleurs.
roy reproduit les objections de Burke; comme lui, il
ın type absolu d'ordre et de proportion pour tous les êtres,
r'un type d'ordre et de proportion pour chaque espèce. Si
ier type existait, s'il y avait en nous, dit-il, un idéal de
qui nous sert à juger de la beauté des êtres chacun dans

nt, *Critique du jugement*, t. I, p. 131 et suiv.

son espèce, ce type, cet idéal devrait apparaître et s'éveiller dan l'intelligence à l'aspect d'un individu quelconque que nous n connaissons pas encore. Mais c'est, selon lui, ce qui n'arrive pas Jouffroy tombe ici dans une erreur qu'une étude attentive de ce qu se passe en nous fait bientôt disparaître. Pour lui, le parfait sort d l'imparfait, l'idéal du réel par une opération de l'esprit qui, e réalité, est impossible, comme nous l'avons démontré, si l'o n'admet pas des idées préexistantes en nous, et par conséquen la possibilité d'obtenir le type ou l'idéal de chaque chose. « Qu'est-ce qu'élever les formes du réel à l'idéal, poursuit-il, sinon supprimer dans les traits d'un individu les détails, effets de la vie, qui dénaturent, gâtent, altèrent la pureté de leurs contours, et les remplacer par les grandes lignes qui constituent les traits principaux de son espèce? Or, supprimer les détails des traits, ce n'est pas rendre beaux les traits qui ne le sont pas... Le porc idéalisé demeurerait toujours laid (1). »

« Qu'est-ce donc que ce qui fait la laideur ou la beauté dans les formes des espèces? Comment faut-il distinguer d'avec l'ordre et la proportion qui consistent dans la convenance des moyens à la fin, l'ordre et la proportion qui se trouvent dans les objets accompagner ou produire la beauté?

« D'abord il est facile d'observer qu'entre les formes de chaque espèce, les unes qui ne nous agréent pas, sont celles qui laissent percer et trahissent la faiblesse, l'infirmité de ce par quoi l'être est animé, de l'âme, de la force; et les autres qui nous agréent sont celles qui déclarent et proclament vivement la puissance, la supériorité de la force, ou de la sensibilité, ou de l'intelligence, généralement des qualités qui fondent la nature humaine.

« Par exemple, qu'est-ce qui nous déplaît et nous semble lai dans le porc? C'est sa mauvaise grâce, c'est sa pesanteur, sa lour deur; c'est la masse de son corps, qui paraît étouffer en lui l force qui l'anime, l'accabler et le presser de tout son poids; c'es l'effort auquel il est réduit pour se mouvoir; c'est la difficulté qu'

(1) Jouffroy, *Cours d'esthétique*, p. 68.

à d'agir. Qu'est-ce qui nous plaît au contraire et nous semble beau dans un cheval? C'est son élégance, son agilité, sa prestesse, la force de ses membres et la vivacité de ses mouvements (1). »

Cette dernière remarque est fort juste et nous met sur la voie d'un nouveau caractère du Beau. Non, l'ordre et la proportion, la convenance des moyens à la fin, la réduction de la diversité à l'unité, l'utilité ou le rapport des parties au but, tout indispensables qu'ils sont, ne suffisent pas pour qu'un objet soit beau, pour qu'il nous intéresse et nous cause cette émotion délicieuse particulière à la beauté. Il faut un second élément qui n'est autre que l'*activité, la vie spirituelle ou physique, se manifestant librement.*

Une figure en cire qui imiterait minutieusement les formes et la couleur d'un modèle vivant quelque parfait qu'il soit, inspirera toujours un sentiment de répugnance, parce que l'absence de la vie réelle, non remplacée par cette vie artistique qui semble animer les statues de marbre, d'ivoire ou de bronze, se fait d'autant plus sentir que les efforts infructueux pour en reproduire l'apparence, ont été plus grands. Un poème très-bien ordonné, composé selon toutes les règles, mais auquel manque le souffle de l'inspiration, la chaleur de l'âme n'excitera aucune admiration; les exemples n'en manquent point dans l'histoire de la littérature de tous les pays. Enfin, une rangée d'arbres bien alignés, ne nous paraîtra pas une chose belle. Pour qu'un site soit beau, nous exigeons qu'il offre une sorte de mouvement ou de vie; c'est ce que nous trouvons dans des sinuosités, des accidents de terrain, des bosquets, de l'ombrage, etc.; souvent même la vie des souvenirs suffit à embellir à nos yeux des lieux qui par eux-mêmes présenteraient fort peu de charme.

La vie est donc un élément essentiel de la beauté. A quelque degré nous devrons toujours la retrouver dans les choses spirituelles ou matérielles que nous déclarerons belles. Parcourons pour vérifier cette proposition, quelques-uns des exemples qui nous ont servi de point de départ.

(1) Jouffroy, *Cours d'esthétique*, p. 68 et suiv.

L'âme est active, et ce qui fait sa beauté, c'est autant son incessante activité que la subordination de ses facultés et des vérités qu'elle trouve en elle. Si faible que puisse être la pensée dans certaines situations, l'âme en réalité pense toujours; des profondeurs de sa puissance s'écoulent des flots de pensées et de sentiments, parce que sans cette évolution intérieure nous ne saurions la concevoir, ou plutôt elle n'existerait pas. La vie, l'activité lui est essentielle.

L'esprit n'est satisfait que lorsqu'il saisit le lien qui existe entre les vérités particulières et les notions générales. Celles-ci ont en elles une puissance génératrice par laquelle les premières sortent de leur sein et en reçoivent la vie. L'enchaînement des vérités dans l'intelligence n'est pas une juxta-position plus ou moins étroite, mais une véritable génération. Les vérités particulières sont aperçues d'abord comme en germe dans les notions générales, elles en sortent et y rentrent à notre volonté par une force qui est en elles; et qui n'est autre que la force de l'esprit lui-même, puisqu'elles le constituent en entier. La beauté des vérités dans l'intelligence résulte donc à la fois de l'ordre que nous y apercevons et de la vie spirituelle qui s'y manifeste incessamment.

Descartes a pris pour modèle de son système philosophique cette génération des vérités que l'esprit conçoit comme nécessaire, alors même qu'elle lui échappe. Guidé par cette lumière intérieure, il a entrepris de reconstruire tout l'édifice de nos connaissances. « Ces longues chaînes de raisons, dit-il, toutes simples et faciles, dont les géomètres ont coutume de se servir pour parvenir à leurs plus difficiles démonstrations, m'avaient donné occasion de m'imaginer que toutes les choses qui peuvent tomber sous la connaissance des hommes s'entresuivent en même façon, et que, pourvu qu'on s'abstienne d'en recevoir aucune pour vraie qui ne le soit, et qu'on garde toujours l'ordre qu'il faut pour les déduire les unes des autres, il n'y en peut avoir de si éloignées auxquelles enfin on ne parvienne, ni de si cachées qu'on ne découvre (1). »

(1) Descartes, *Discours de la méthode*, Œuvres, Panthéon littéraire, p. 39.

Ce qui fait la grandeur et la beauté de l'œuvre exécutée par Descartes c'est d'avoir découvert la vérité première simple et générale, dont toutes les autres découlent : l'idée substantielle d'*être* contenue dans l'aperception directe du *moi*, et d'avoir tracé les règles suivant lesquelles l'esprit peut suivre les vérités dans l'acte de leur génération mutuelle. Aristote, les philosophes scolastiques et Kant, ont cherché à déterminer en détail les lois de la génération des idées; mais en séparant ces lois de l'être spirituel lui-même, ils leur ont ôté leur séve et leur véritable réalité. Descartes s'est fermement attaché aux sources mêmes de la vie spirituelle, et c'est en suivant celle-ci dans ses évolutions qu'il s'est avancé vers les vérités les plus éloignées. « J'ai commencé, dit-il, par les plus simples et les plus générales, et chaque vérité que je trouvais était une règle qui me servait après à en trouver d'autres. »

Hegel a construit, d'après les lois purement logiques d'Aristote et de Kant, un système dont l'enchaînement est admirable sans doute, mais qui manque de base assurée. Il applique constamment la loi génératrice de la thèse, l'antithèse et la synthèse. Son point de départ, l'idée primitive (*begriff*), n'est rien autre chose que la synthèse impossible de l'être et du néant. Dans la manifestation ou génération extérieure de l'idée, il distingue trois époques : la logique ou science générale de l'idée, la nature et l'esprit, synthèse de deux époques précédentes. Dans la logique, l'idée se détermine sous trois formes : l'être, l'essence et le concept. L'être se manifeste comme qualité, quantité et mesure. La qualité, comme être, être particulier et être pour soi. L'être, comme être, non-être et devenir. L'être particulier, comme tel, comme fini et comme infini, etc., etc. Après chaque division, il subdivise de nouveau autant que possible, toujours selon la loi tripartite, et il arrive ainsi à des aperçus parfois très-ingénieux, et qui séduisent d'autant plus qu'ils sont obtenus par une loi simple et fondée en apparence. Mais, répétons-le, si l'esprit admire l'ordre, l'enchaînement et la facilité des déductions, causes de la beauté de ce système, la raison qui n'y aperçoit aucun fondement

réel, le rejette bientôt, malgré les séductions qu'il peut exercer sur elle au premier abord.

La loi de génération est manifeste dans les sciences mathématiques. Quelques vérités simples ou axiomes servent de point de départ et conduisent insensiblement aux vérités les plus compliquées. Les mathématiques n'ont en réalité d'autre objet que la *génération* et la *relation* des quantités numériques. Les démonstrations et les discussions n'y ont d'autre but que de mettre l'une et l'autre en évidence. C'est surtout dans les branches supérieures de la science des nombres et de l'étendue, que la génération des quantités se dévoile à l'esprit. Sans elle rien ne s'explique dans les mathématiques. La sommation, la reproduction, la graduation, la numération, les facultés, les séries, les différences, les différentielles, les intégrations, etc., ne sont que des modes divers de la génération de l'unité. Soit que l'on considère la quantité discontinue, ou la quantité continue sous sa double face particulière et générale, soit que l'on descende de l'unité à la pluralité ou que l'on remonte de celle-ci à celle-là, soit que l'on compare entre eux les différents ordres de quantités ou d'unités, l'élément vital, l'élément de génération joue le principal rôle. Bien qu'emprisonnée en quelque sorte dans la quantité, la force génératrice n'en agit pas moins, et ce qui fait l'exactitude des déductions mathématiques c'est que, par suite de la prédominance de la quantité, la force peut être saisie à chaque instant de son évolution et exprimée d'une manière complète par des signes et des symboles.

La beauté générale ou essentielle des mathématiques résulte donc à la fois de l'ordre et de l'activité qui se découvrent en elles. Mais sans nous arrêter ici à montrer la subordination et la liaison qu'il y a entre les vérités qui font l'objet des différentes branches de cette science, examinons en particulier le binome de Newton, sous le rapport de l'élément générateur qu'il contient.

La formule du binome est :

$$(a+b)^m = a^m + m\,a^{m-1}b + \frac{m(m-1)}{1.2}a^{m-2}b^2 + \frac{m(m-1)(m-2)}{1.2.3}a^{m-3}b^3 \ldots + b^m.$$

On voit que chaque terme du second membre est dérivé du précédent d'après une loi constante de génération. Par rapport aux exposants : l'exposant de *a* est d'abord égal au nombre des binomes multipliés, et il diminue ensuite d'une unité à chaque terme jusqu'au dernier où il est égal à zéro, tandis que l'exposant de *b* croît d'une unité depuis le premier terme où il est égal à zéro, jusqu'au dernier où il est égal au nombre des binomes multipliés. Par rapport aux coefficients : le coefficient d'un terme de rang quelconque se forme en multipliant le coefficient du terme précédent par l'exposant de *a* dans ce terme, et divisant le produit par le nombre des termes qui précèdent celui que l'on considère. D'où il suit que pour avoir un terme quelconque, il faut multiplier le terme précédent par l'exposant de *a* dans ce terme, diviser par le nombre qui indique le rang de ce même terme, augmenter l'exposant de *b* et diminuer celui de *a* d'une unité. C'est l'opération que l'on nomme *dérivation dérivée* et qui généralisée a donné naissance au *calcul des différences et des différentielles*. Dans la démonstration de la formule du binome, on part des règles les plus simples de la multiplication, pour s'élever par degrés au développement total qui constitue cette formule. Il en est de même dans les autres théorèmes des mathématiques, et quand, au sein d'une multiplicité de rapports, l'ordre s'établit par une loi de génération simple et facile, ces théorèmes reçoivent dans la science le nom de beaux.

L'élément vital de la beauté optique, bien que différent de celui que nous venons de constater dans les exemples précédents, se découvre tout aussi aisément. La beauté d'une figure géométrique quelconque résulte de sa régularité, de l'unité qu'elle offre dans la diversité, en un mot de l'élément d'ordre. Mais si cet élément y est presque seul, la facilité qu'a l'œil de suivre les contours où se montre de l'ordre, un arrangement régulier et symétrique, semble donner à l'objet lui-même une sorte de mouvement. Dans la figure humaine, outre les proportions, nous trouvons la direction des lignes et la couleur, qui toutes deux révèlent l'activité. Et ici nous ne parlons point de ce reflet de la vie de l'âme qui se fait admirer sur le visage de l'homme et lui donne souvent une

beauté d'un autre ordre, devant laquelle la laideur physique disparaît. Nous ne parlons que de la beauté purement sensible, et nous disons qu'abstraction faite de toute expression de la pensée et des sentiments, ce qui plaît dans la figure humaine, c'est, avec la régularité, la manifestation de la force vitale. Un homme malade, chétif et souffreteux peut nous paraître beau de la beauté morale, mais à coup sûr nul ne dira qu'il possède la beauté physique.

Nous avons déjà fait observer que les couleurs que l'on nomme belles, n'ont jamais une uniformité absolue. La diversité de teintes qui s'y remarque au sein d'une unité dominante, ne se montre pas comme une simple juxta-position ; elle présente une dégradation insensible qui fait que l'on passe sans effort de l'une à l'autre. Ici, quant à la seule apparence, cette liaison des teintes est une sorte de vie pour les couleurs ; et chacun sait que dans la réalité ces nuances proviennent d'une décomposition de la lumière, c'est-à-dire d'une véritable génération intérieure.

Nous en dirons autant de la beauté acoustique. Un son n'est jamais simple; les sons subordonnés que l'on entend en même temps, naissent de lui; il s'opère une génération dans son propre sein, en même temps que les vibrations de l'air qui viennent frapper nos oreilles nous donnent une perception de la vie et du mouvement de cet organe.

Un morceau de musique doit en partie sa beauté à l'unité et à l'ordre qui résultent du rhythme et de la mesure; mais sans la mélodie qui y introduit l'expression des sentiments et pour ainsi dire la vie de l'âme, sans l'harmonie qui lui donne une sorte de vie sensible, sa beauté ne saurait être complète. D'ailleurs, la musique se place dans le temps, dans la succession de l'activité propre à la création, et, sous ce rapport, l'élément vital ou actif y est évident.

La poésie et l'éloquence ont ce dernier élément de commun avec la musique. Comme celle-ci encore, elles s'adressent à l'émotion sensible par les sons, et elles expriment des sentiments. Mais, de plus, elles traduisent des idées et produisent des images.

Leur beauté résulte à la fois de l'ordre qu'elles montrent dans la forme extérieure, et de la vie spirituelle ou physique qu'elles manifestent.

La peinture et la sculpture ont un champ moins étendu que la poésie et l'éloquence. Cependant si elles ne parviennent à exprimer l'idéal avec la même profondeur, elles laissent toujours de quelque façon apercevoir la vie de l'âme et celle de la nature extérieure. Chaque fois qu'elles rencontrent la beauté soit dans l'idéal qu'elles expriment, soit dans les moyens qu'elles emploient pour l'exprimer, il est facile de constater qu'à côté d'un élément d'ordre, il y en a un autre qui est la vie spirituelle ou physique.

Enfin, la beauté des actions humaines n'est qu'une manifestation particulière de la vie morale, conforme à l'ordre éternel en Dieu, ou à la loi du devoir.

Dans tous les exemples que nous venons de parcourir, l'ordre et la vie nous ont apparu comme constitutifs de la beauté. Bien que l'un ou l'autre prédomine toujours, parce que ce sont deux éléments irréductibles et qu'il est impossible qu'ils se fassent rigoureusement équilibre, ils sont tous deux indispensables pour que nous proclamions une chose belle.

L'ordre et ses différentes modifications, la proportion, la régularité, la symétrie, etc., se rapportent essentiellement à la quantité, au nombre, à l'étendue et à tout ce qui est susceptible de mesure. La vie y apparaît trop peu pour nous intéresser vivement, C'est pourquoi, l'ordre seul, quoiqu'il contienne déjà une espèce d'activité dans la succession, l'enchaînement et la progression des parties, nous cause presque toujours de l'ennui lorsque nous sommes forcés d'y arrêter longtemps notre attention. D'un autre côté, l'activité désordonnée nous répugne ; une âme troublée n'est pas belle ; une agitation convulsive quel que soit le sentiment qui la cause, ne saurait donner au visage et aux actions d'un homme les caractères de la beauté. Si donc sans l'ordre, l'esprit ne peut saisir l'unité ou l'élément général d'une chose à travers la diversité de ses manières d'être, ni, par suite, se sentir agréablement impressionné ; il est vrai aussi que s'il ne rencontrait l'activité,

la vie de l'âme ou la vie physique, l'ordre le fatiguerait bientôt, et il s'éloignerait de l'objet avec indifférence. L'*ordre* et l'*activité* sont donc également nécessaires à la beauté.

C'est ce que Jouffroy n'a pas compris en réduisant toute la beauté à l'activité, à la force, à la vie, à l'expression, et en confondant avec elle l'ordre, auquel il donne une signification arbitraire et métaphorique.

« L'ordre dans l'individu, pris isolément, dit-il, c'est tout simplement le développement libre et énergique ; en sorte que dans l'individu pris isolément, le beau est constitué par le caractère d'énergie et de liberté qu'a le développement... Les objets agissent esthétiquement sur nous par leur élément invisible. Il n'y a dans les objets que la force qui peut nous émouvoir esthétiquement, et la force dans les objets se trouve toujours, sinon réellement, du moins en idée, semblable à la force qui nous anime, c'est-à-dire douée de trois attributs principaux, la sensibilité, l'intelligence et la liberté (1). »

Quand on ne considère que la force seule, on est bientôt amené à lui attribuer la spiritualité, la liberté, le développement infini, et pour peu qu'on soit pressé, les caractères de nécessité et d'absolu. On est sur la pente du panthéisme. En réalité, comme nous le verrons bientôt, on se jette dans le vague et l'insaisissable. Pour Jouffroy l'invisible seul est la source du plaisir esthétique, et l'invisible n'est autre chose que la nature spirituelle ou la force qu'il identifie à la pensée au moins en idée. Mais la destination de la force est de se développer, d'agir de toute façon, jusqu'à l'infini. Une force qui se développe toujours et partout sans terme ni peine est, selon lui, dans l'ordre absolu, et elle nous inspire le sentiment du beau. Lorsqu'au contraire la force est arrêtée dans son développement par des obstacles, mais se développe néanmoins autant que sa situation le lui permet, elle est dans l'ordre terrestre, et elle nous donne le sentiment de la convenance. Plus on reconnaît d'énergie et de facilité dans le développement de l'activité

(1) Jouffroy, *Cours d'esthétique*, p. 310 et 315.

d'un être, plus on doit, prétend-il, lui reconnaître de beauté. Par suite, celle-ci est d'autant plus grande, que l'ordre, dans le sens qu'il donne à ce mot, est plus complet et se rapproche davantage de l'ordre absolu ou du développement infini de la force. Or, le type de la force est dans notre nature spirituelle, et c'est d'après ce type que nous jugeons du degré de développement de la force et par conséquent de la beauté hors de nous. L'expression, dit-il, c'est, dans l'objet, la manifestation d'un certain état de l'âme; et la sympathie, c'est, dans le sujet, la répétition d'un certain état de l'âme que l'objet manifeste. Il définit le beau d'après cela : ce avec quoi nous sympathisons dans la nature humaine exprimée par les symboles naturels qui frappent les sens (1).

Hegel, pour ne s'être arrêté non plus qu'à la force, a adopté sans réserve le panthéisme. Il compte, il est vrai, au nombre des éléments de la beauté dans la nature, la *régularité* ou la répétition égale d'une forme unique et toujours la même, ainsi que la *symétrie* ou la répétition égale d'une forme, combinée avec une autre de même espèce égale à elle-même mais inégale à la première, et il reconnaît que ces deux formes appartiennent à la catégorie des grandeurs. Il admet aussi ce qu'il nomme la *conformité à une loi* ou un accord des parties formant une unité, accord qui appartient encore à la quantité, mais qui laisse déjà apercevoir la qualité. Enfin, au-dessus, il place l'*harmonie*, qu'il fait consister dans un rapport des éléments divers formant une totalité et dont les différences de qualité ont leur principe dans l'essence de la chose même (2). Tout cela cependant n'est qu'une modification, inexpliquée dans son système, de l'activité, de la force ou de la vie qui constitue l'idée primitive (*begriff*), et qu'il égale, comme nous l'avons vu, au néant. L'idée, pour lui, c'est l'absolu; et l'absolu se manifeste dans la nature, dans le monde moral et dans l'art, en nous et hors de nous.

Ce qui, dans son système, constitue la beauté de la nature,

(1) Jouffroy, *Cours d'esthétique*, p. 69, 76, 161, 184, 276, 289, 294, etc.
(2) Ch. Bénard, *Cours d'esthétique de Hegel*, t. I, p. 103 et suiv.

c'est la vie ou l'expression. Partant de ce point de vue, il établit par de nombreux exemples, qu'on juge toujours de la beauté des êtres de la nature physique d'après le degré d'activité intérieure qu'ils laissent percer au dehors. Mais nous ne pouvons trouver là, dit-il, qu'une beauté inférieure, parce que la vie, l'idée, la force intelligente y reste enveloppée, cachée et limitée. Celle-ci ne se dégage et ne prend son essor libre et infini que dans l'art. Là seulement l'idéal et la beauté véritable font leur apparition. Ceci nous fait comprendre comment il arrive à dire que le beau est infini et libre.

« L'objet, sous le rapport théorique (spéculatif), dit-il, est libre, puisqu'il n'est pas considéré comme une simple existence particulière et individuelle qui, comme telle, a son idée subjective (son essence intime et sa raison d'être) hors d'elle-même, se développe sans règle et sans loi, se disperse et se perd dans la multiplicité des rapports extérieurs. Mais l'objet beau laisse voir sa propre idée réalisée dans sa propre existence et cette unité intérieure qui constitue la vie. Par là l'objet a ramené sur lui-même sa direction à l'intérieur, s'est affranchi de toute dépendance de ce qui n'est pas lui. Il a quitté son caractère fini et limité, pour devenir infini et libre (1). »

Jouffroy et Hegel placent, comme on le voit, le type de la beauté dans la force seule, se développant d'une manière absolue, librement, sans aucun obstacle et à l'infini. C'est ce qu'ils nomment l'ordre absolu. Quand une force, se développe conformément à une loi, et est arrêtée par des obstacles extérieurs, elle n'offre que des degrés de la beauté suprême, degrés qui se déterminent par la comparaison avec celle-ci prise pour règle. L'ordre qui résulte d'un pareil développement est relatif.

Cette conception de l'ordre diffère essentiellement de celle que nous avons reconnue comme un élément de la notion du Beau. Pour nous, l'ordre est synonyme de régularité; c'est un arrangement des parties d'un tout en vue de l'unité particulière à ce tout,

(1) Ch. Bénard, *Cours d'esthétique*, t. I, p. 86.

mais contenant essentiellement des rapports d'égalité ou des unités subordonnées. Rien de pareil n'est exigé pour que la force se développe avec ordre dans les systèmes de ces deux philosophes. Ils parlent, il est vrai, des parties dont se composent les objets extérieurs, mais cela ne prouve pas qu'ils admettent un autre élément que la force; ces parties peuvent être constituées, en effet, par une réunion de monades comme dans le système de Leibnitz. Il suffit donc d'un développement quelconque de la force suivant une loi, pour qu'ils y reconnaissent l'ordre relatif.

Si la beauté consiste dans la force se développant avec toute l'intensité dont elle est capable et conformément à une loi, il n'y a plus de règle pour distinguer ce qui est beau de ce qui n'a pas cette qualité. Tout sera beau à quelque degré. En effet, tout dans la nature et dans le monde spirituel, sauf quelques cas accidentels de difformité, se développe suivant une loi, et, par conséquent, en ce sens, avec ordre, convenance, harmonie et proportion. On ne peut admettre que Dieu conçoive une chose sans une règle qui en détermine le développement et qui soit en harmonie parfaite avec la loi du développement de tous les autres êtres. Cependant, si tout dans l'entendement divin est parfait dans son ordre et s'harmonise parfaitement avec l'ensemble, il est impossible de prétendre que tout y est indistinctement beau. Le type du porc quelque parfait qu'il soit en Dieu, n'est pas beau; la proposition 2 et 2 font 4 quelque vraie qu'elle soit, n'est pas belle. La force qui est dans le porc se développe conformément à une loi, les parties qui le constituent sont disposées d'après un but déterminé, sa forme aussi est la plus convenable pour les fonctions qu'il a à remplir, car il n'est rien qui n'ait sa raison d'être dans la création; dira-t-on néanmoins que le porc, même supposé parfait, est une belle chose (1)? Nous pouvons faire la même remarque à l'égard de plusieurs autres êtres du monde extérieur,

(1) On dit cependant un *beau porc*, comme on dit une *belle somme*, une *belle place*, un *beau coup*, etc.; mais dans toutes ces expressions le mot *beau* n'est pas pris dans son sens propre; il signifie *parfait*, *grand*, *lucratif*, *bon*, etc.

à l'égard des vérités simples, non susceptibles de développement, et des axiomes évidents par eux-mêmes, qu'il ne faut pas confondre avec les vérités générales, lesquelles contenant des vérités subordonnées les unes aux autres, peuvent avoir de la beauté. Le développement de la force en vue d'un but ne suffit donc pas pour que nous reconnaissions de l'ordre et de la beauté dans un être. Il faudra quelque chose de plus; ce sera, comme nous l'avons établi, l'arrangement des parties constitutives de l'être, non pas uniquement d'après son but et sa destination, mais en outre, conformément à la notion absolue de l'ordre, laquelle comprend une subordination d'unités de plus en plus simples, la régularité, la symétrie et la proportion.

En vain, dit-on, que pour qu'il y ait de la beauté dans un être, il faut un développement énergique et libre de la force, car s'il n'y a que la force, où prendra-t-on le type du développement, cet ordre absolu rêvé par Jouffroy, et qui doit servir de règle? Comment fixera-t-on la limite en-deçà de laquelle il n'y aura pas de beauté? Tout cela est impossible. La force seule est insaisissable, elle ne peut se concevoir; sa nature étant de s'étendre, de se développer sans cesse, si rien ne la retient, à l'instant même elle se dissipe, se perd, s'anéantit; l'esprit ne peut plus s'en rendre compte; c'est une chose inintelligible et en soi impossible. La prétendue règle de la beauté s'évanouit donc dans ce système. Mais il y a plus, le développement de la force suivant une loi, dans les êtres relatifs, n'est pas moins impossible que le développement absolu de la force, supposée seule dans les deux cas. Pour que ce développement soit réglé, déterminé d'une certaine manière, il faut de nécessité, qu'un second élément constitutif de la substance de chaque être, fasse en quelque sorte exécuter la loi à l'égard de la force; car si cet élément de résistance n'était qu'extérieur et le résultat de l'action d'une autre force, les êtres n'auraient plus leur règle en eux-mêmes, tout serait livré au hasard dans le monde physique et dans le monde moral. Il n'y a donc rien de fixe dans ce système; il est impossible de déterminer une limite dans le développement de la force, à partir de

laquelle il y aura de la beauté pour les êtres relatifs, et il est plus impossible encore de concevoir la notion de la beauté et de l'ordre absolus.

C'est par suite de cette dernière impossibilité que plusieurs auteurs, qui ne voient le beau que dans le développement de la force, ou dans l'expression s'il ne s'agit que de la force spirituelle, prétendent que le beau ne peut se définir. « Définir le beau, dit Töpffer, le spirituel auteur des *Menus propos d'un peintre genevois* et du *Voyage en zig-zag*, définir le beau, c'est déjà, selon nous, méconnaître sa nature et nier sa liberté; tout comme définir la pensée dont il émane et avec laquelle il se confond, c'est déjà méconnaître l'essence de cette pensée et en restreindre les attributs (1). » La comparaison n'est guère favorable au système de l'auteur, car on sait que depuis des siècles, depuis Socrate et Platon, la pensée humaine a été scrutée et parfaitement définie soit dans son essence, soit dans ses attributs, et si, comme il le dit, le beau procède de la pensée et se confond avec elle, on peut affirmer *a priori* qu'il est définissable.

Töpffer se borne à dire que la beauté, dans son essence absolue, c'est Dieu; dans la nature, elle est, dit-il, la manifestation de l'infini, et dans l'art, la manifestation de la pensée humaine. Sur tout cela il a écrit des choses fort spirituelles sans doute, mais propres plutôt à égayer un instant qu'à satisfaire un esprit sérieux. Son livre n'est vraiment remarquable que sous le rapport de la solution qu'il donne à la question du but de l'art.

C'est surtout à l'élément du Beau, dont nous nous occupons en ce moment : l'activité, la force, la vie, l'expression, élément qui en soi reste vague et indéterminé, que les auteurs allemands se sont attachés de préférence; tandis que les auteurs français, avant d'avoir subi l'influence des doctrines allemandes, ont plutôt été frappés de l'élément d'ordre, dont la nature est d'être,

(1) Töpffer, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois* ou *Essai sur le beau dans les arts*. Paris, Lecou, p. 279.

au contraire, déterminé et fixe. Cela tient peut-être au caractère et aux habitudes d'esprit des deux peuples. Quoi qu'il en soit, il y a exagération et erreur des deux côtés, parce que l'on n'y saisit qu'une face de la vérité.

Parmi les auteurs allemands qui ont fait consister le beau dans le principe d'activité, nous pourrions compter déjà Baumgarten lui-même, le premier qui, en Allemagne, ait donné une théorie du Beau comme science détachée de la philosophie. Il appartient, en effet, à l'école de Leibnitz et de Wolf qui n'admettaient, comme on sait, que la force dans la substance. Baumgarten fut un partisan déclaré de la monadologie, il n'est pas étonnant, par conséquent, qu'il n'ait vu dans la beauté que la manifestation de l'activité ou de la force. Mais la force seule, avons-nous dit, reste vague et indéterminée; ce sont là aussi, les caractères qu'il attribue au Beau en le définissant la perfection sensible. Selon Leibnitz et Wolf, la perfection d'un objet est sa conformité avec l'idée, avec la notion que nous en avons et que nous exprimons dans la définition. La perfection ainsi entendue ne pourrait être saisie que par l'entendement; mais Baumgarten s'emparant de la perception confuse également admise par Leibnitz et par Wolf, veut au contraire que la perfection sensible, dans laquelle il fait consister la beauté, soit avant tout perçue par les sens, et que l'esprit n'en ait qu'une idée obscure, un simple *sentiment*. De là, le nom impropre d'Esthétique qu'il a donné à la science du Beau et que l'habitude a fait conserver jusqu'ici.

Plusieurs écrivains allemands qui se sont occupés du beau au point de vue de l'art, ont émis des opinions dont le fondement philosophique n'est que le système du seul élément vital. De ce nombre nous citerons Goëthe, Lessing et Hirt; le premier voit le beau dans l'*expression*, et les deux derniers dans le *caractéristique* ou ce qu'il y a d'individuel et de vivant dans les choses du monde réel.

Kant aussi veut que la beauté réside dans l'expression, mais comme il n'admet pas de concept de l'objet sensible dans le jugement de goût, il en résulte que, dans son système, l'expression,

au moins pour ce qui concerne les beautés de la nature, en définitive n'exprime rien.

« On peut, dit-il, en général appeler la beauté (celle de la nature ou celle de l'art), l'*expression* d'idées esthétiques : il y a seulement cette distinction à faire que, dans les beaux-arts, l'idée esthétique doit être occasionnée par un concept de l'objet, tandis que dans la beauté de la nature, la simple réflexion que nous faisons sur une intuition donnée, sans aucun concept de ce que doit être l'objet, est considérée comme l'*expression* (1). » Nous verrons plus tard que Kant fait consister les idées esthétiques dans une sorte de rêverie de l'imagination, dans une activité vague et capricieuse, mais plus ou moins harmonique des facultés de l'esprit.

Fichte, qui ne fit que tirer les dernières conséquences du système de Kant, n'a pas formulé des idées bien nettes sur le beau et sur l'art, mais il a donné naissance à une école qui se rattache essentiellement au système de la force ou de l'activité comme seule constitutive du beau ; c'est l'école humoristique illustrée par Jean Paul Richter, les deux Schlegel et Solger. Fidèle à l'idéalisme de Fichte, cette école voit le beau artistique dans la manifestation de la personnalité du poète ou de l'artiste, dans l'activité de la pensée affranchie de toute entrave, et se jouant des choses et des événements du monde. Solger a essayé de donner à cette conception du beau dans l'art une base métaphysique, en montrant que le but de l'artiste doit être de s'élever jusqu'au point de vue supérieur de la divinité, pour faire éclater dans ses œuvres le néant des choses humaines devant la puissance infinie de l'absolu. Cet auteur a résumé sa doctrine par un mot : l'*ironie* dans l'art.

Schelling fut à l'égard de Fichte, ce que celui-ci avait été à l'égard de Kant ; dans sa première philosophie il ne fit que déduire les conséquences extrêmes du système du moi absolu. Si dans l'idéalisme, le moi est la seule substance, le moi ne peut plus rester objectif, il doit renfermer toutes les existences et être à la fois

(1) Kant, *Critique du jugement*, t. I, p. 276.

subjectif et objectif. De là son système de l'identité absolue. Au sein de Dieu toute opposition entre le subjectif et l'objectif, le moi et la nature, l'esprit et la matière, se trouve anéantie. Schelling ne conçoit la nature divine que comme une force qui agit nécessairement; mais sans s'expliquer sur la raison qui détermine cette force à agir dans un sens plutôt que dans un autre, il admet que le subjectif et l'objectif, l'esprit et la matière se dégagent de l'absolu pour constituer l'univers, sans cesser d'être absolus et identiques. Il veut que dès l'origine le développement de l'absolu entre dans deux voies opposées, le réel et l'idéal, où la puissance divine subit d'innombrables transformations. Dans le réel, ces transformations sont la pesanteur et la matière, la lumière et le mouvement, l'organisme et la vie. Dans l'idéal, elles sont la vérité et la science, la bonté et la religion, la beauté et l'art. La première série constitue l'Univers, la seconde l'Histoire. Les lois de l'une et de l'autre sont les mêmes, et viennent se réunir dans l'homme. L'absolu est d'autant plus parfait dans son développement que l'intelligence humaine prédomine davantage dans le monde.

De là, dans le système de Schelling, la mission supérieure de l'art. Son but est de faire éclater l'accord harmonieux de l'idée et de la forme, de l'idéal et du réel, de l'infini et du fini, de l'invisible et du visible. C'est cet accord qui constitue la beauté. Le beau est donc la manifestation sensible et harmonique du principe caché qui anime les choses, de l'esprit universel ou de la force divine. Il le définit la représentation de l'infini sous une forme finie. L'artiste s'élève à la conception de l'accord de l'essence et de la réalité, par l'inspiration, qui n'est en lui que le résultat de deux activités, l'une fatale et inconsciente, l'autre consciente et libre.

Hegel, on le sait, n'a fait que développer ce premier système de Schelling en y introduisant la logique d'Aristote et de Kant. Nous avons vu que c'est aussi le dynamisme qu'il applique à la conception du beau. Presque tous les auteurs qui, après lui et Schelling, se sont occupés de l'Esthétique en Allemagne, ont

adopté ce même fondement exclusif de la notion du beau, quelles que soient d'ailleurs les divergences d'opinion que l'on remarque dans leurs écrits sur d'autres questions plus ou moins essentielles.

Le philosophe hollandais Hemsterhuys prétend, comme Kant, que le beau n'a aucune réalité en soi, et qu'il ne dérive que de l'exercice de nos facultés spirituelles. L'esprit est essentiellement actif; il tend à embrasser à la fois le plus grand nombre possible d'idées ou de vérités. Hemsterhuys établit que l'âme veut naturellement avoir un grand nombre d'idées dans le plus court espace de temps possible, et il conclut de là que les choses que nous appelons belles ou sublimes sont de grands *touts*, dont les parties sont si artistement composées que l'âme en peut faire la liaison immédiatement et sans peine. Mais l'arrangement des parties n'a, selon lui, rien de fixe. Bien plus, l'habitude de voir des choses dont la disposition est mauvaise et que, d'après cela, l'on pourrait nommer laides, finit par nous les faire trouver belles, parce que l'œil exercé à se promener le long du contour de ces choses, achève promptement sa course. En sens inverse, l'habitude de voir un bel objet finit par nous le faire trouver laid, parce que l'œil y découvre des coins et des recoins sur lesquels il avait glissé d'abord avec facilité et qui l'arrêtent maintenant. Enfin, le sentiment que le beau nous inspire n'est encore que l'activité spirituelle envisagée sous une autre face. L'homme le plus ému, dit-il, est celui qui a le plus d'idées concentrées et coexistantes (1).

On sait qu'en France la philosophie éclectique, malgré une certaine indépendance, a subi assez fortement l'influence de la philosophie allemande. Le plus illustre représentant de cette école, M. Cousin, semble avoir adopté le dynamisme pour expliquer l'idée du Beau. Il ne reconnaît de propre à la pensée humaine que son activité volontaire et libre, laquelle constitue le

(1) Hemsterhuys, Œuvres philosophiques : *Lettres sur l'homme, sur la sculpture, sur les désirs; Simon, etc.* Édition de Sylvain Van de Weyer, Louvain, 1825, 2 vol. in-18.

moi ou la personnalité. Mais avant d'agir librement, l'âme spontanément, comme force fatale, au moment où elle a re vérités de la raison impersonnelle. Il y a donc en nous l'id causalité; cependant cette idée n'est pas la seule, nous y vons aussi celle de substance; ce sont là les deux idées fond tales de l'esprit, qui, en effet, ne voit toujours et partout qui *est* et ce qui *agit*, la substance et la force, avec les ci stances qui s'y rattachent. C'est ici qu'apparaît le dynam M. Cousin ne veut pas que ces deux idées de substance et de soient distinctes au fond; elles ne font qu'un : la substance que la force qui *est*, comme, de son côté, la force n'est substance qui *agit*. La substance c'est l'unité et l'infini, lesqu se peuvent concevoir sans le phénomène, l'accidentel, le tiple et le fini. La substance se manifeste par les idées ab du vrai, du bien et du beau, qui constituent le *logos*, l'int diaire entre Dieu et la pensée humaine. Le beau, c'est le vra des formes sensibles, c'est l'expression de l'idéal, de la l morale ou métaphysique, c'est-à-dire de la vérité qui se feste en nous ou hors de nous dans les choses réelles. M. C dit bien aussi que la beauté est l'accord harmonique de la di et de l'unité, la première donnée par la représentation se et la seconde par la raison; mais il ne faut pas s'y tromper. s'agit jamais que de la force seule. Nous ne savons qu'il y de nous des phénomènes que par les impressions qu'il duisent en nous; or, des impressions supposent une acti les déterminent et le principe de toute action est une caus force. Il n'y a donc, dans le système de M. Cousin, que des en Dieu, en nous et dans les objets extérieurs, et la beaut jamais que la manifestation de la force qui constitue la sub divine.

Faisons remarquer ici que c'est à l'élément vital du Bea faut rapporter, non pas exclusivement, mais pour la plus part, le sentiment de satisfaction intérieure que nous cause de la beauté. Nous avons démontré que nos idées sont uni lement représentatives et qu'elles ne sont rien autre chose

propriétés permanentes de notre être ou notre être lui-même, se voyant et ayant conscience de lui-même. L'idée d'ordre, c'est l'ordre de notre principe pensant; l'idée de vie, de force, d'activité, c'est aussi notre vie, notre force, notre activité intellectuelle. Nous ne confondons pas, comme la plupart des auteurs que nous venons de passer en revue, la force et l'activité spirituelles avec la force et la vie répandues dans la nature extérieure; mais nous disons que nous ne comprenons la force physique que par la vie spirituelle qui est en nous et en la destituant, par la pensée, de la faculté de se replier sur elle-même, de se connaître et de se posséder qui lui est propre. Quelle que soit donc l'idée de force qui se présente à notre esprit, il y aura toujours en nous une évolution de l'activité ou de la vie spirituelle. Or, cette évolution entraîne nécessairement le sentiment d'une possession plus complète de notre être, un épanouissement de nous-mêmes, l'amour et le bonheur. Tout objet beau par cela seul que la vie y circule et y circule d'autant plus librement que les parties sont dans un ordre plus parfait, plus conforme au but ou à l'unité de l'objet, éveille donc et favorise en nous la vie spirituelle, facilite notre développement, nous élève enfin vers Dieu, source de toute beauté et de tout bien. Par cela même il nous inspire de l'amour, une satisfaction intime et pure, un sentiment de joie et de bonheur, qui, se reflétant au dehors, donnent un charme particulier aux liens par lesquels nous sommes unis à nos semblables et à la nature. Le beau par la présence de l'élément vital, produit en nous une génération d'idées et de sentiments, et sollicite au dehors l'expansion de nous-mêmes.

Cet effet du beau sur l'âme a été remarqué par plusieurs auteurs. Citons ici les paroles de quelques-uns d'entre eux.

« Lorsqu'un objet se présente à nos sens, dit Alex. Gérard, l'âme se conforme à sa nature et à son apparence, elle éprouve une émotion, et prend une disposition proportionnée et analogue, que nous apercevons par le moyen de la réflexion. Par exemple, la difficulté produit un sentiment intérieur et agréable d'activité et d'énergie; la facilité, un mouvement de l'âme uniforme et pai-

sible; l'excellence, la perfection et la sublimité élèvent l'âme, et nous donnent une bonne opinion de nous-mêmes; la défectuosité ou l'imperfection nous abat et nous humilie. Cette facilité qu'a l'âme de se conformer à l'objet qu'elle considère est la cause *immédiate* de la plupart des plaisirs et des peines que nous éprouvons par l'entremise du goût (1). »

C'est encore d'après le même principe que Bouhours a donné la règle suivante : « L'homme est naturellement si amoureux de ce qu'il produit, et cette action de notre âme qui contrefait la création, l'éblouit et le trompe si sensiblement et si doucement, que les esprits judicieux observent qu'un des plus sûrs moyens de plaire, n'est pas tant de dire et de penser, comme de faire penser et de faire dire. Ne faisant qu'ouvrir l'esprit du lecteur, vous lui donnez lieu de le faire agir; et il attribue ce qu'il pense et ce qu'il produit, à un effet de son génie et de son habileté : bien que ce ne soit qu'une suite de l'adresse de l'auteur, qui ne fait que lui exposer ses images et lui préparer de quoi produire et de quoi raisonner (2). »

Hemsterhuys fait une remarque analogue : « Les premières esquisses des peintres, dit-il, plaisent plus que leurs tableaux, à l'homme de génie et au vrai connaisseur; et cela, par deux raisons différentes : premièrement, parce qu'elles tiennent plus de cette divine vivacité de la première idée conçue, que les ouvrages finis et qui ont coûtés beaucoup de temps; mais en second lieu et principalement, parce qu'elles mettent en mouvement la faculté poétique et reproductive de l'âme, qui à l'instant finit et achève ce qui n'était qu'ébauché; et par là elles ressemblent beaucoup à l'art oratoire et à la poésie, qui, ne se servant que de signes et de paroles, agissent uniquement sur la faculté reproductive de l'âme (3). »

Suzer, dans ses *Recherches sur l'origine des sentiments agréables*

(1) A. Gérard, *Essai sur le Goût*, p. 180.
(2) Bouhours, *La manière de bien penser*. Quatrième Dial.
(3) Hemsterhuys, *Œuvres*. Jansen, 1792.

ables, dit aussi que l'âme a un besoin originaire de s'occu-
muser, de produire des idées; elle trouve, dit-il, agréable
out ce qui satisfait ce besoin; et elle règle ses jugements
d sur les difficultés qu'elle est obligée de vaincre, pour
'exercice de ses facultés (1).

er, dans son excellent *Manuel d'Archéologie*, remarque
coup de raison que la régularité n'est pas capable
r à elle seule une vie intérieure, bien qu'elle soit la pre-
dition exigée sous le rapport de la forme artistique. Il
econd élément qui exprime cette vie intérieure et il lui
lusivement, mais à tort, le nom de *beauté*. Puis il ajoute :
ommons belles les formes qui exercent sur l'âme une
conforme à sa nature, bienfaisante et réellement salu-
lui communiquent des vibrations qui s'harmonisent
ructure la plus intime (2). »

r suite du plaisir que nous cause l'activité de notre intel-
que la *nouveauté* nous plaît et qu'elle a souvent été con-
c le beau. Les efforts que nous faisons pour concevoir des
nous ne sommes pas habitués à rencontrer, réveillent
ntion et nous font trouver une sorte de plaisir dans
n qu'ils donnent à notre esprit; mais ce serait se tromper
nt que d'y voir une satisfaction semblable à celle que
ure la présence de la beauté.

après avoir montré que les causes du plaisir que nous
ouveauté sont d'une part la curiosité naturelle à l'homme
nchant à savoir, et de l'autre, l'agrandissement de sa
ntelligence et d'activité qui résulte de toute découverte
réfute fort bien le système qui attribue le beau à la nou-
l'habitude, en faisant remarquer que ces deux sources
au plaisir du beau se contredisent, puisque l'habitude
mpression que font les objets sur nous et que par con-
lle défait ce qu'avait fait la nouveauté. Mais ni l'une ni

ires de l'Académie royale de Berri, t. VII et VIII, cités par Formey.
de Nicard, t. I, p. 6.

l'autre, ajoute-t-il, ne constituent le beau; elles ne sont que de circonstances accessoires qui modifient le plaisir ou le déplaisi que cause l'objet, et elles-mêmes plaisent ou déplaisent selo qu'elles satisfont ou contrarient tantôt le besoin de repos et tantô le besoin d'activité (1).

Le plaisir de la nouveauté est souvent augmenté par la *surpri* qui réveille nos idées d'une manière brusque et produit dans notr esprit une agitation plus ou moins forte.

« Cette disposition de l'âme, qui la porte toujours vers différent objets, dit Montesquieu, fait qu'elle goûte tous les plaisirs qu viennent de la surprise; sentiment qui plaît à l'âme par le spec tacle et par la promptitude de l'action : car elle aperçoit ou sen une chose qu'elle n'attend pas, ou d'une manière qu'elle n'atten dait pas.

« Une chose peut nous surprendre comme merveilleuse mais aussi comme nouvelle, et encore comme inattendue; e dans ces derniers cas, le sentiment principal se lie à un senti ment accessoire, fondé sur ce que la chose est nouvelle ou inattendue (2). »

Cette dernière remarque est fort juste, la nouveauté d'une chose la surprise qu'elle nous cause sont des circonstances accessoire qui viennent se joindre aux qualités par lesquelles elle est nommé belle, indifférente ou laide, mais qui ne peuvent se prendre pour ces qualités mêmes. La surprise peut être causée par un objet beau comme par tout autre qui se présente à nous d'une manière inattendue. Cependant, en général, la *progression de la surprise* est un caractère de la véritable beauté et qui tient autant à l'élément d'ordre qu'à celui d'activité.

« Ce qui fait les grandes beautés, poursuit Montesquieu, c'est lorsqu'une chose est telle, que la surprise est d'abord médiocre qu'elle se soutient, augmente et nous mène ensuite à l'admiration Les ouvrages de Raphaël frappent peu au premier coup d'œil : i

(1) Jouffroy, *Cours d'esthétique*, p. 39 et suiv.
(2) Montesquieu, *Essai sur le Goût*. Œuvres, 1767, t. III, p. 625.

imite si bien la nature, que l'on n'en est d'abord pas plus étonné que si l'on voyait l'objet même, lequel ne causerait point de surprise : mais une expression extraordinaire, un coloris plus fort, une attitude bizarre d'un peintre moins bon, nous saisit du premier coup d'œil, parce qu'on n'a pas coutume de le voir ailleurs. On peut comparer Raphaël à Virgile; et les peintres de Venise, avec leurs attitudes forcées, à Lucain. Virgile, plus naturel, frappe d'abord moins, pour frapper ensuite plus. Lucain frappe d'abord plus, pour frapper ensuite moins (1). »

Le plaisir que cause l'activité spirituelle explique encore comment le désordre peut parfois nous présenter de l'attrait. Presque toujours l'intérêt que nous prenons aux scènes de désordre dans la nature et dans l'art, est indépendant du beau. Cependant nous ne pouvons oublier que le poète a dit : souvent un beau désordre est un effet de l'art. Mais il est évident que si ce désordre est un effet de l'art, il suppose un dessein et une disposition en vue d'un but; par conséquent il ne peut présenter que les apparences du désordre. Il se révèle dans ce cas des rapports nouveaux, une vie nouvelle qu'une intelligence exercée saisit et qui affectent une sensibilité délicate. Nous retrouvons donc ici les éléments du beau : l'ordre et l'activité; le désordre n'est que superficiel.

« Les objets qui nous paraissent manquer de régularité, remarque fort bien Formey dans son discours préliminaire à l'Essai sur le Beau du P. André, peuvent pourtant être *beaux;* il se peut que leur proportion soit trop composée par rapport à nos lumières, et qu'elle échappe à nos recherches. Alors ces objets ne sont pas beaux pour nous, mais ils peuvent l'être pour des personnes plus éclairées, et s'ils passent la portée de l'humanité, pour des intelligences d'un ordre supérieur (2). »

Le désordre peut nous plaire encore par la surprise qu'il nous cause ou parce qu'il éveille en nous des idées d'un ordre plus

(1) Montesquieu, *Essai sur le Goût*. Œuvres, p. 632 et suiv.
(2) Le Père André, *Discours préliminaire* par Formey. Amst. 1767, p. XIII.

élevé que celui qui nous est habituel. Dans ce dernier cas, il ne s'agira plus du Beau, mais du Sublime, dont la détermination va faire l'objet du paragraphe suivant.

Résumons maintenant les caractères et les éléments du Beau que cette étude nous a fait découvrir. Après avoir établi dans le chapitre précédent que nous avons en nous la notion innée du Beau, et que c'est par elle seule que nous pouvons percevoir et juger les belles choses, nous nous sommes demandé quels sont les éléments constitutifs et les caractères de cette notion. Fidèle à la méthode psychologique de Descartes, nous avons analysé l'idée du Beau, telle que nous la trouvons en nous chaque fois qu'elle y est éveillée par la contemplation soit de notre être spirituel, soit des choses extérieures. Dans cette étude, nous n'avons suivi d'autre guide que l'évidence, c'est-à-dire la vue directe de l'âme en elle-même, donnant son assentiment à ce qui porte les caractères de la nécessité et de l'universalité. Par là seulement il est possible de constituer la science du Beau sur des bases solides. Prendre pour guide le sentiment du Beau, comme l'a fait en général l'école allemande, c'est ne considérer l'âme que par un de ses côtés et se fermer bénévolement l'accès aux premiers principes, sans lesquels il n'est pas de science véritablement digne de ce nom.

En analysant l'idée du Beau, nous avons reconnu qu'elle est indépendante de tout élément sensible, et que, comme tout ce qui est vrai, elle porte les caractères de la nécessité et de l'universalité. Nous avons établi ensuite que dans l'idée de beauté, ce qui nous frappe d'abord c'est une diversité de parties. Mais nous ne pouvons rien concevoir qui soit uniquement multiple; le nombre seul sans l'unité nous échappe. L'idée du Beau, comme toute autre idée, contiendra donc unité et pluralité et par suite des rapports. Précisant autant que possible l'idée de rapport contenue dans la notion du Beau, nous avons montré que les parties du tout doivent être disposées en vue d'un but interne ou externe, en considération duquel elles ont de l'*utilité*. Mais nous avons reconnu que le but interne et le but externe, tous deux

essentiellement contenus dans la notion de la chose ou son unité, doivent nous apparaître facilement à travers la diversité. Or, l'utilité revêtue de ce caractère c'est ce que l'on nomme la *convenance*. Enfin, la réduction convenable de la diversité à l'unité ne peut s'opérer que par un certain arrangement des parties, qui conduise l'esprit progressivement de la multiplicité à l'unité de l'objet. Un pareil arrangement ne se trouve que dans une subordination d'unités de plus en plus simples. C'est l'*ordre*, que nous avons défini : une dépendance de termes de plus en plus étroite et qui renferme des rapports d'égalité, en vue d'une unité déterminée par l'essence de chaque chose. A l'ordre se rattachent comme des espèces au genre : la proportion, la régularité, la symétrie, l'uniformité, etc. L'ordre est donc le premier élément de la beauté.

Mais l'ordre ne suffit pas. Seul il ne satisfait pas l'esprit. Pour que l'on reconnaisse qu'une chose est belle il faut y voir circuler la vie. L'activité que nous trouvons en nous et que nous constatons dans nos idées, nous l'exigeons aussi de la beauté, mais il faut qu'elle s'y manifeste avec facilité. Il y a deux espèces de force ou d'activité, la force spirituelle en nous, la force physique dans les choses matérielles. L'*activité*, la vie spirituelle ou sensible se manifestant avec facilité, est donc le second élément du beau.

Ces deux éléments ne sont pas simplement juxta-posés; ils se pénètrent mutuellement et forment une unité qui constitue la notion du Beau. Cependant c'est au second, à l'élément de force, qu'il faut attribuer principalement l'amour que la beauté nous inspire, ou le sentiment du beau. Le beau, en effet, produit en nous une génération d'idées et de sentiments, une expansion de nous-mêmes, qui nous élève, nous agrandit et nous rend heureux. C'est surtout par la présence de l'élément vital que le beau nous intéresse.

La nouveauté, la surprise, quelquefois le désordre même peuvent nous plaire, parce qu'ils nous donnent cette satisfaction intérieure, ce plaisir qui accompagne toujours l'exercice de notre

activité spirituelle. Mais si nous ne trouvons aucun ordre, aucu régularité, dans l'objet nouveau, dans ce qui nous cause de surprise, ou enfin dans ce qui s'offre à nous avec les apparenc du désordre, nous ne pourrons y reconnaître de la beauté. Da ce dernier cas cependant il se peut que le désordre éveille e nous l'idée du sublime et fasse apparaître une beauté d'un aut ordre.

§ 2. — Des caractères et des éléments de la notion du Sublime.

Un bouleversement dans la nature extérieure peut devenir po nous la source de vives émotions, enflammer notre âme au pl haut degré ou élever nos idées bien au-dessus de l'ordre terrestr sans que la qualification de beau puisse cependant servir exact ment à exprimer ce qui nous frappe. Nous donnons alors à spectacle le nom de *sublime*. Mais à quelles conditions cela peut-il? Il faut d'abord que nous surmontions un premier mo vement de répulsion qui part de la sensibilité, et ensuite q nous apercevions des idées supérieures à celles que font naît directement les choses que nous avons sous les yeux. Si sentiment du beau n'a pas besoin en général de la culture l'esprit, bien qu'elle y ajoute beaucoup, il en est autrement de sentiment des âmes d'élite que l'on a nommé le sentiment sublime.

C'est en partant de cette observation que Kant a dit que « idées du sublime ne représentent dans la nature aucune for particulière, mais qu'elles consistent dans un certain usage su rieur que l'imagination fait de ses représentations (1). »

Dans la théorie de Kant il en est de même du Beau. Mais aut ce système, ainsi que nous l'avons démontré, est inadmissi

(1) Kant, *Critique du jugement*, t. I, p. 142.

quand il s'agit du Beau, autant il est juste appliqué au sublime. Il suffit, en effet, de s'interroger lorsque le sublime apparaît, pour se convaincre que le sentiment que nous en avons, tient à une sorte de comparaison d'idées, que nous faisons à la suite d'une excitation venant d'une chose extérieure, laquelle peut être en soi belle ou non.

Le Sublime est donc autre chose que la Beauté. Cependant ce serait une erreur de méconnaître qu'il y a entre l'idée du Beau et celle du Sublime une relation étroite; le sentiment universel et le langage ordinaire protestent contre une séparation complète de ces deux idées. Attachons-nous donc à déterminer les différences qu'il y a entre elles, et à montrer par quels côtés elles se ressemblent.

Trompés par ce qu'il y a parfois de vague dans le langage usuel, beaucoup d'auteurs ont confondu le Sublime et le Beau (1). A leurs yeux le premier n'est que le superlatif du second. C'est en général l'erreur dans laquelle est tombée l'école française.

« Que les écrivains conçoivent et définissent complétement la beauté, dit de Montabert, et ils verront qu'il ne leur restera rien que des redites à ajouter lorsqu'il s'agira du Sublime. Au reste, tous les critiques qui ont prétendu nous entretenir du Sublime, ne nous citent que des exemples du beau; car, s'il faut absolument réduire le sublime dans quelques heureux laconismes, tels que le *Fiat lux* de la Genèse, le *Qu'il mourût* de Corneille, etc., où en sommes-nous en fait d'acceptions littéraires (2)? »

Nous verrons plus tard comment le laconisme contribue à produire en nous l'effet du sublime, c'est-à-dire une émotion vive et forte qui nous transporte et nous élève au-dessus de nous-mêmes. Mais il est évident qu'il y a une différence, pour ne parler que du sentiment éveillé en nous, entre le calme, l'admiration silencieuse

(1) Dans le langage ordinaire, le mot *sublime* se prend souvent comme synonyme de : *extrêmement beau, grand, sévère*, etc. Mais ces dernières expressions ne sauraient convenir ni au *Fiat lux* de la Bible ni au *Qu'il mourût* de Corneille, ni aux grands bouleversements de la nature.

(2) P. De Montabert, *Traité de peinture*, t. IV, p. 237.

et douce que nous cause la contemplation du Beau, et le troub l'étonnement, l'admiration mêlée de terreur et l'enthousiasme q produit le Sublime.

C'est ce caractère de l'émotion produite en nous, qui a servi Burke pour distinguer le Sublime du Beau. Cet auteur préten il est vrai, que ce sont les grands objets qui produisent Sublime, et les petits le Beau, mais il ajoute que le caractère di tinctif du Sublime est d'exciter, de quelque façon que ce soi des idées de douleur et de danger, d'inspirer de la terreur ou d produire la plus forte émotion que puisse éprouver l'esprit (1).

Nous avons déjà fait observer que nous ne pouvons prendr pour point de départ le sentiment du Sublime. De même qu pour le Beau, c'est la notion elle-même que nous devons cherche à déterminer. Pour cela il nous faut analyser les idées que l Sublime fait surgir en nous. Ici encore c'est l'observation d nous-mêmes qui doit nous guider. Essayer de scruter d'abord l sentiment pour nous élever ensuite à l'idée, nous exposerait tomber dans l'erreur de Kant au sujet du Beau. L'effet du Sublim en nous est double : il éveille des idées et produit une émotio Si celle-ci est à peu près la même pour tous ceux qui l'éprouven tandis que les idées sont sujettes à l'erreur et au doute, cela tie à la nature des choses. Mais cette différence ne doit pas no détourner de la véritable voie pour atteindre aux premiers prin cipes. Contre l'erreur et le doute nous avons l'évidence, cette clart des idées dans laquelle l'intelligence trouve le signe infaillibl de la vérité; et pour y parvenir la réfutation des faux principe n'est pas moins nécessaire que la démonstration des véritables

Jouffroy place la source du Sublime comme celle du Beau dan l'invisible, dans le développement de la force. Mais le sign caractéristique du Sublime est, selon lui, qu'il excite en nous u amour mêlé à des sentiments opposés; d'où il résulte qu'il no attire et nous repousse tout à la fois (2). Passant ensuite à l'eff

(1) Burke, *Recherches*, etc., t. I, p. 78.
(2) Jouffroy, *Cours d'esthétique*, p. 247.

du Sublime sur l'intelligence, il prétend que le sublime nous apparaît lorsque l'intelligence ne comprend pas le développement qu'elle voit, tandis que dans le beau elle comprend ce développement (1). Puis introduisant ici la distinction qu'il a faite entre l'ordre terrestre et l'ordre absolu, il veut que le Sublime se rapporte au premier et le Beau au second. Le Beau consiste, dit-il, dans un développement facile et sans obstacle, de la vie ou de l'invisible; le sublime, au contraire, dans un développement pénible et imparfait. D'où il conclut que si le Sublime est dans l'ordre comme le Beau, il a pour idée fondamentale la lutte contre les obstacles (2). Le sentiment du sublime réside dans la contradiction de l'émotion avec le jugement, de l'élément sensible avec l'élément rationnel. Quand le jugement prononce que l'état est selon l'ordre et que cependant cet état cause à la sensibilité une émotion pénible, l'objet est appelé sublime; ainsi un être qui fait tous ses efforts pour se développer, mais qui se trouve arrêté par des obstacles, sera à la fois beau et souffrant, il sera sublime (3).

Ces idées conduisent l'auteur à une conclusion qu'il est difficile d'admettre tant elle s'écarte du sentiment commun sur la nature du sublime. Or, par cela même qu'elle est rigoureusement déduite des principes qu'il admet, elle nous paraît devoir faire rejeter, au moins pour une bonne part, ces principes eux-mêmes. Cette conclusion la voici :

« Le sublime qui nous rappelle la force se développant par la lutte, nous rappelle la condition humaine. Le beau qui nous présente le développement facile de la force, nous rappelle moins l'existence humaine que l'existence divine. Le beau est divin; le sublime est humain.

« Il suit de là que le sublime nous doit apparaître beaucoup plus que le beau. Le beau n'est pas de ce monde; nous le voyons rarement; et quand nous en apercevons l'image, il ne nous rap-

(1) Jouffroy, *Cours d'esthétique*, p. 262.
(2) *Ibid.*, p. 320 et suiv.
(3) *Ibid.*, p. 282.

pelle pas les caractères de notre vie. Le sublime est au contraire l'image de notre condition; et par cela même, le sentiment du sublime est plus commun que le sentiment du beau. Nous sommes tous profondément affectés par les objets sublimes, et à la vue d'un arbre sur la montagne, battu par les vents, nous ne pouvons pas rester insensibles; ce spectacle nous rappelle l'homme, les douleurs de sa condition, une foule d'idées tristes. Les idées de notre vie actuelle nous sont plus familières que les idées d'une vie plus parfaite, et le beau est en conséquence moins senti que le sublime. Un objet purement beau ne cause pas des sensations très-vives à la plupart des hommes. Il y a quelques âmes seulement qui sentent délicieusement le beau, tandis que tout le monde sent le sublime (1). »

Jouffroy confond évidemment ici le sentiment de la crainte, de la terreur ou de l'épouvante que nous cause fréquemment la vue de certains désordres dans le monde physique ou moral, avec le sentiment du sublime. Ce dernier exige quelque chose de plus, que l'analyse nous fait aisément découvrir. Ainsi, dans un ouvrage de sa jeunesse, le même auteur donne du sublime et du sentiment qu'il nous inspire, une appréciation à notre avis plus juste quoique incomplète encore, parce que les idées systématiques et préconçues que nous trouvons dans son cours d'esthétique ne viennent pas altérer les observations qu'il fait sur le beau, l'agréable et le sublime. Dans le sublime comme dans le beau et l'agréable, c'est la vie qui plaît, dit-il; mais dans le sublime le plaisir est mêlé d'autres éléments. « On peut en distinguer trois principaux: 1° un commencement de crainte; 2° un sentiment d'infériorité qui humilie; 3° une espérance qu'un jour délivré de nos chaînes naturelles, notre nature, libre enfin de se déployer avec toute la puissance que nous sentons en elle, égalera, surpassera dans ses développements, tout ce que nous voyons. C'est ce dernier sentiment, pour la plupart très-confus, qui domine dans le mélange. De là vient que le sentiment du sublime est religieux, qu'il élève,

(1) Jouffroy, *Cours d'esthétique*, p. 321 et suiv.

détache de la terre et des petites passions, qu'il excite à la mélancolie qui a le même principe (1). »

On ne peut se refuser à reconnaître, en effet, que le sublime éveille en nous des idées d'un ordre supérieur à celui qui nous est habituel. Ces idées qui nous dépassent doivent nécessairement entraîner à la fois le sentiment de la crainte, le sentiment de notre infériorité, et enfin celui d'une harmonie qu'il ne se rencontre pas en ce monde.

L'obstacle au développement de la force que Jouffroy, dans son cours d'esthétique, considère comme une condition du sublime dans la nature et dans l'humanité, M. Cousin le transporte en nous-mêmes et ne voit le sublime que dans une sorte de désaccord entre la faculté de représentation et la raison.

Il fait remarquer d'abord que la raison s'élance souvent au delà du pouvoir que nous avons de nous représenter les choses. Dans ce cas, la faculté représentative se fatigue en vains efforts pour suivre les pas de la raison. Il en résulte une désharmonie qui rend l'homme malheureux. Mais le déplaisir qu'il éprouve de la faiblesse de ses représentations est compensé par la jouissance que lui cause le triomphe de sa raison. C'est de là que M. Cousin tire la différence qu'il prétend exister entre le Beau et le Sublime.

« Lorqu'on saisit l'unité, dit-il, et que l'intuition ne peut comprendre toutes les variétés renfermées dans l'objet, la beauté que nous découvrons, et qui nous fait éprouver un déplaisir dans notre organisation sensible en même temps qu'une joie intellectuelle, a été nommée *sublime*. Mais quand les parties de l'objet ne sont ni assez variées ni assez nombreuses pour n'être pas embrassées par l'intuition, et qu'en même temps l'ensemble est facile à saisir, que nous sentons un accord harmonique entre la variété et l'unité, entre les sens et la raison, nous nous arrêtons délicieusement sur le spectacle, et c'est le *beau* proprement dit (2). »

Cette théorie du sublime se rapproche de celle de Kant, qui,

(1) Jouffroy, *Appendice au Cours d'esthétique*, Ibid., p. 350 et suiv.
(2) V. Cousin, *Du vrai, du beau*, etc. Œuvres, t. I, p. 417 et suiv.

malgré quelques erreurs dont l'origine se trouve dans son système philosophique, a donné une analyse très-remarquable de l'idée du sublime. Nous allons essayer d'en résumer ici les parties principales.

Nous avons vu que Kant établit que la véritable sublimité n'est que dans l'esprit de celui qui juge (1). Les grands désordres de la nature qui ordinairement font naître en nous le sentiment du sublime, ne sont eux-mêmes appelés sublimes que par une sorte de substitution qui nous fait rapporter ce qui se passe en nous à l'objet extérieur (2). L'homme grossier ne s'arrête qu'au terrible; il ne s'élève pas au sublime, parce que le sublime pour être compris, bien qu'il ait son fondement dans la nature humaine, exige une certaine culture de l'esprit (3).

Par cela même que le sentiment du sublime a son fondement dans la nature humaine, il a, comme le jugement sur le beau, un caractère de nécessité et d'universalité. Mais pas plus que celui-ci, il ne suppose une connaissance de l'objet qui le produit. Le caractère de nécessité et d'universalité est uniquement attaché à la satisfaction que nous éprouvons, et cette satisfaction provient de l'accord subjectif du libre jeu de l'imagination avec des idées rationnelles indéterminées, de même que celle que nous fait éprouver le beau résulte de l'accord du libre jeu de l'imagination avec des concepts intellectuels pris en général, c'est-à-dire également indéterminés (4).

Toutefois, cet accord subjectif de l'imagination et de la raison dont il parle est plutôt au fond une opposition qu'un accord véritable. Mais pour Kant il n'y a là aucune difficulté, et cet accord ou cette opposition devient une harmonie dans les contrastes. « Le jugement même n'est toujours qu'esthétique, dit-il, parce que sans se fonder sur aucun concept déterminé de l'objet, il se

(1) Kant, *Critique du jugement*, t. I, p. 140 et 158.
(2) *Ibid.*, t. I, p. 160.
(3) *Ibid.*, t. I, p. 174 et suiv.
(4) *Ibid.*, t. I, p. 158.

borne à représenter le jeu subjectif des facultés de l'esprit (l'imagination et la raison) comme harmonieux dans leur contraste même. Car l'imagination et la *raison*, par leur opposition, comme, dans le jugement du beau, l'imagination et l'*entendement*, par leur accord, produisent une finalité subjective des facultés de l'esprit, c'est-à-dire le sentiment que nous avons une raison pure indépendante, ou une faculté d'estimer la grandeur dont la supériorité ne peut être rendue sensible qu'au moyen de l'insuffisance de l'imagination, qui est elle-même illimitée dans l'exhibition des grandeurs (des objets sensibles) (1). »

C'est ici que Kant trouve la différence la plus importante, la différence essentielle entre le Sublime et le Beau. « La beauté naturelle renferme, dit-il, une finalité de forme, par laquelle l'objet paraît avoir été déterminé pour notre imagination, et elle constitue ainsi en soi un objet de satisfaction. Mais l'objet qui excite en nous, sans le secours d'aucun raisonnement, par la simple appréhension que nous en avons, le sentiment du sublime, peut paraître, quant à la forme, discordant avec notre faculté de juger et avec notre faculté d'exhibition, et être jugé cependant d'autant plus sublime qu'il semble faire plus de violence à l'imagination (2). »

Il y a une seconde différence admise par Kant entre le Sublime et le Beau ; elle découle de la précédente et nous l'avons signalée déjà. « Le concept du sublime de la nature n'est pas à beaucoup près aussi important et aussi riche en conséquences que celui du beau, et il ne révèle en général aucune finalité dans la nature même, mais seulement dans l'*usage* que nous pouvons faire des intuitions de la nature, pour nous rendre sensible une finalité tout-à-fait indépendante de celle-ci. Le principe du beau de la nature doit être cherché hors de nous, celui du sublime en nous-mêmes, dans une disposition de l'esprit qui donne à la représentation de la nature un caractère sublime (3). »

(1) Kant, *Critique du jugement*, t. I, p. 162 et suiv.
(2) *Ibid.*, t. I, p. 139.
(3) *Ibid.*, t. I, p. 141.

Malgré ces différences la théorie du sublime ne forme qu'un simple appendice au jugement esthétique de la finalité de la nature et se relie ainsi à la théorie du Beau. Les idées du sublime ne représentent dans la nature aucune forme particulière; elles consistent dans un certain usage supérieur que l'imagination fait de ses représentations, et c'est par ce dernier côté qu'elles se rapprochent des idées du Beau.

Quel est cet usage supérieur que l'imagination fait de ses représentations? Nous l'avons déjà fait pressentir; mais il est utile de suivre Kant dans les détails où il entre, parce que les efforts qu'il fait pour expliquer sa théorie et la justifier par l'observation des faits intérieurs, lui font rencontrer plus d'une fois des vérités de la plus grande importance pour établir la véritable théorie que nous cherchons.

Il divise d'abord le sublime en sublime *mathématique* et en sublime *dynamique*, division dont nous aurons bientôt à apprécier le mérite; la première est une détermination de l'imagination qui se rapporte à la nature considérée comme grandeur ou quantité, la seconde une détermination qui se rapporte à la nature considérée comme puissance. Sous le premier point de vue, il établit que le sublime est ce qui est absolument grand; mais pour dire qu'une chose est absolument grande, au-dessus de toute comparaison, nous ne cherchons pas hors d'elle une mesure qui lui convienne, c'est en elle-même au contraire que nous voulons la trouver. Or, les sens ne nous donnent point une pareille mesure. Une chose grande pour les sens peut donc devenir ainsi infiniment petite vis-à-vis d'une autre, et si nous faisons cette comparaison nous arriverons à dire que le sublime est *ce en comparaison de quoi toute autre chose est petite*. Mais si nous considérons que les sens ne nous donnent point la mesure de l'absolument grand, nous reconnaîtrons que le sublime n'est pas dans les choses de la nature, qu'il n'est que dans une disposition d'esprit produite par une certaine représentation occupant le jugement réfléchissant. D'où Kant tire cette définition du sublime au point de vue de la grandeur : *Le sublime est ce qui ne*

ut être conçu sans révéler une faculté de l'esprit qui surpasse toute mesure des sens (1).

Quelle est cette faculté de l'esprit? Kant constate ici que nous avons le pouvoir de concevoir l'*infini* comme un *tout*. Or, cela révèle une faculté de l'esprit qui dépasse toute mesure des sens, puisque l'imagination est incapable d'atteindre à la compréhension de la grandeur, à l'infinité de la nature. C'est donc une faculté supra-sensible qui donne un *substratum* à l'intuition du monde. Mais la faculté en nous qui ramène tout à l'unité, c'est, dans le système de Kant, la *raison;* c'est donc elle qui nous révèle le sublime. D'où la conséquence que la véritable sublimité n'est que dans l'esprit de celui qui juge (2).

Mais il y a, comme on vient de le voir, dans la représentation du sublime de la nature, une opposition entre les produits de l'imagination et les idées de la raison. Le sentiment du sublime produit un *mouvement* de l'esprit, tandis que le goût du beau donne le *calme* de la contemplation. L'imagination qui a conscience de son impuissance à s'accorder avec la raison, est repoussée; mais la faculté supra-sensible qui est éveillée nous attire. De là l'émotion que le sublime produit en nous. Cette émotion est un mélange de plaisir et de peine; de peine, parce que l'imagination fait un effort extrême mais impuissant pour arriver à l'exhibition de l'unité; de plaisir, parce que nous ressentons un sentiment d'estime pour notre propre destination qui est de nous conformer à la raison, laquelle ne reconnaît d'autre mesure universelle et immuable que le tout absolu, l'absolument grand (3).

L'étude du sublime qui se rapporte à la nature considérée comme puissance, ou le sublime dynamique le conduit à la même conséquence. Cette espèce de sublime excite la crainte. Cependant, lorsque nous sommes dominés par la crainte, l'usage de nos facultés est suspendu; nous ne pouvons juger. Si donc il

(1) Kant, *Critique du jugement*, t. I, p. 143 et suiv.
(2) *Ibid.*, t. I, p. 149 et suiv.
(3) *Ibid.*, t. I, p. 160 et suiv.

est vrai que le sublime nous donne toujours le sentiment d'une suspension momentanée des forces vitales,—ce qui lui imprime un caractère sérieux et produit en nous l'admiration, le respect et une sorte de plaisir négatif, tandis que dans le sentiment du beau nous trouvons une excitation directe des forces vitales et par suite un certain charme,—il faut pour que les grands désordres de la nature nous paraissent sublimes, que nous nous trouvions en sûreté. C'est alors que nous sentons notre faiblesse en tant qu'êtres de la nature, et notre supériorité sur celle-ci comme êtres pensants. Par conséquent, la nature n'est ici nommée sublime que par l'imagination qui l'élève jusqu'à en faire une exhibition de ces cas où l'esprit peut se rendre sensible sa propre sublimité ou la supériorité de sa propre destination sur la nature (1).

Kant arrive ainsi à cette conclusion que le sublime plaît immédiatement par son opposition à l'intérêt des sens, et qu'il est produit par un objet de la nature dont la représentation détermine l'esprit à concevoir comme une exhibition d'idées l'impossibilité d'atteindre à la nature. Il résulte donc d'un effort impuissant pour approprier aux idées la représentation des sens, d'où il suit qu'il n'a rien d'objectif, et ne peut avoir qu'une valeur purement subjective.

« A la lettre et logiquement parlant, dit-il, il n'y a pas pour les idées d'exhibition possible. Mais lorsque nous étendons notre faculté empirique de représentation (mathématiquement ou dynamiquement) dans l'intuition de la nature; la raison intervient infailliblement qui proclame l'indépendance de la totalité absolue, et pousse l'esprit à faire effort, quoique inutilement, pour approprier aux idées la représentation des sens. Cet effort et le sentiment de l'impuissance de l'imagination à atteindre les idées, est lui-même une exhibition de la finalité subjective de notre esprit, dans l'emploi de l'imagination, pour sa destination supra-sensible, et il nous force à *concevoir* subjectivement la nature même dans sa totalité comme une exhibition de quelque chose de supra-sen-

(1) Kant, *Critique du jugement*, t. I, p. 166 et suiv.

que nous ne puissions pas arriver *objectivement* à cette.
(1). »

t, dégagée autant que possible des nuages qui l'obscur-
théorie du Sublime de Kant. Elle a donné naissance à
s théories, celle de Gioberti et celle de Hegel, que nous
re connaître ici.

i admire beaucoup la théorie du sublime de Kant.
: il lui reproche quelques lacunes qu'il se donne la mis-
ombler. D'abord, dit-il, elle se tait sur les rapports du
vec le Beau et avec la science première; ensuite elle
: point la manière dont deux choses aussi différentes
nception mathématique et la conception dynamique,
nt à avoir la même propriété et à produire le même effet
ant le sublime. Enfin, elle ne montre point la corres-
du sublime avec les différents arts en particulier, et
: pas non plus la place occupée par le sublime dans
le l'art et dans celle de la nature (2).

semblances qu'il reconnaît entre le Sublime et le Beau
ivantes : 1° le Sublime n'est point une chose uniquement
e, ni uniquement sensible, mais un composé de ces deux
2° l'élément intelligible et l'élément sensible y sont
ns un seul individu dont l'unité résulte du premier
et implique sa supériorité sur l'autre; 3° son siége est
ion; 4° de l'imagination il peut passer dans le monde
comme il réside déjà dans le monde de la nature; 5° il
n plaisir pur et vif dans l'âme de celui qui en jouit,
son essence ne consiste point dans cette impression
qui en est un simple effet; 6° enfin il est un mélange
s subjectifs et d'éléments objectifs (3).

aux différences qu'il aperçoit entre le Sublime et le
n fait l'énumération que voici : 1° L'élément intelligible

, *Critique du jugement*, p. 180.
rti, *Essai sur le Beau*, p. 76.
, p. 77.

du Sublime est absolu, c'est l'idée d'un temps et d'un espace infinis, ou bien d'une force également infinie et absolue; au contraire l'élément intelligible du beau est relatif, il réside dans le type d'une chose créée, infini dans l'intelligence divine, mais contingent et fini dans sa réalisation; 2° Le plaisir engendré par le Sublime est sérieux, grand, austère, il élève l'homme; celui que procure le beau est doux et attrayant; l'émotion produite par le sublime est plus énergique et plus profonde que celle qui a sa source dans le beau; 3° Le sublime et le beau peuvent quelquefois être associés dans le même objet, mais dans ce cas ils sont en raison inverse l'un de l'autre. « La cause de cette loi, dit-il, réside dans l'essence des deux choses; car celle du Beau réside dans le fini; et celle du Sublime dans l'infini. Or, il est clair que plus l'attention est occupée par un objet qui a des bornes, moins elle peut être saisie et dominée par un objet infini et réciproquement; » 4° Le sentiment du sublime est religieux ou irréligieux; le sentiment du Beau n'est en soi ni l'un ni l'autre, mais le dispose; 5° Dans la poésie et dans l'éloquence, le sublime n'exige qu'une simplicité modeste, le beau veut l'élégance du style; le sublime brille d'autant mieux que le style a plus de candeur, de concision et de rapidité. La même différence se remarque dans les sciences; celles qui transportent naturellement l'esprit dans le champ de l'infini mathématique ou dynamique ont plus de simplicité et se rattachent plutôt au Sublime qu'au Beau (1).

Gioberti reproche surtout à Kant de ne pas avoir parlé du rapport du Sublime avec la science première, ni expliqué comment deux choses aussi différentes que la conception mathématique et la conception dynamique parviennent à enfanter le Sublime. Voici comment il essaie de remplir ces lacunes.

La science première est renfermée dans cette proposition qu'il nomme la formule idéale : *L'Être crée les existences*. Il en fait sortir toute la philosophie et toutes les sciences. Le Sublime naît du second terme de la formule idéale ou de l'idée de création.

(1) Gioberti, *Essai sur le Beau*, p. 78 et suiv.

Dieu crée le *temps* et l'*espace*, intermédiaires entre l'Être et les existences, d'après un élément intelligible qui appartient à sa nature. L'imagination, en symbolisant l'élément intelligible absolu le temps, d'espace et de force infinie, obtient le Sublime. Le sublime est donc la création en tant qu'elle est exprimée symboliquement par la faculté productive des images, comme la création est le sublime en tant qu'il est réalisé par Dieu et qu'il s'adresse à la faculté rationnelle (1).

Après cela, dit-il, il est facile de découvrir les rapports qui lient le sublime avec le beau. « Il est impossible de se faire une idée de la création sans la concevoir comme la réalisation des types intelligibles des choses dans des forces substantielles et finies, qui tirent leur existence de cet acte et constituent la partie sensible, et, pour ainsi dire, la matière (en prenant ce mot dans le sens d'Aristote), des objets créés, dont les types sont la forme. Si l'union individuelle de la forme avec la matière constitue le Beau, il s'ensuit que Dieu, en imprimant ses idées dans les substances qu'il tire du néant, crée aussi le Beau, et que le Beau dérive de cette même force créatrice qui sert de base au sublime dynamique. D'un autre côté, les types intelligibles, en tant qu'ils sont réalisés dans les substances finies, subsistent dans le temps et dans l'espace : en conséquence, ces deux formes de l'univers d'où découle le sublime mathématique, sont aussi le siége du Beau. La force créatrice est le principe du Beau, parce qu'elle le fait; l'espace et le temps en sont la condition parce qu'ils le contiennent : celle-là a avec le Beau le rapport de cause, ceux-ci ont avec lui le rapport de contenant, et pour ainsi dire de réceptacle. D'où il suit que la formule esthétique peut être énoncée ainsi : *Le sublime crée et contient le Beau;* ce qui veut dire que le Beau est créé par le Sublime dynamique et contenu dans le sublime mathématique. Ainsi, par exemple, si la création de la lumière décrite par Moïse et citée par Longin est sublime, l'effet de cette création, c'est-à-dire la lumière, est beau et constitue la

(1) Gioberti, *Essai sur le Beau*, p. 91 et 92.

principale des conditions requises pour la perception visuelle des différentes beautés qui sont parsemées dans la grande étendue de l'espace cosmique comme dans le lit de l'océan lumineux. Il est vrai que le Beau naturel et artificiel appartient à la sphère de l'imagination; mais l'espace et le temps fantastiques renferment l'intuition de l'espace et du temps purs saisis par la réflexion; d'où il suit que le contenant propre de l'imagination s'identifie objectivement avec l'espace et avec le temps réels, et en conséquence avec le principe du sublime mathématique. C'est dans ce sublime que le Beau fait son apparition par l'entremise de l'imagination qui l'enfante, en associant l'élément sensible avec l'élément intelligible. Or, l'imagination qui tire des objets les apparences sensibles, et les objets d'où ces apparences sont tirées, sont également des forces finies, spirituelles ou matérielles, produites par la vertu créatrice. Donc les acteurs qui jouent sur le théâtre de l'imagination sont les effets d'une force qui s'identifie avec le principe du sublime dynamique. Ainsi la formule esthétique que nous venons d'énoncer répond parfaitement à la formule idéale : celle-ci la contient comme le général contient le particulier, et comme le premier principe contient les principes secondaires. La formule idéale : *l'Être crée les existences*, traduite en langage esthétique, nous donne la formule suivante, plus explicite que celle que nous avons énoncée tout à l'heure : *l'Être crée le Beau par l'entremise du sublime dynamique, et le contient par l'entremise du sublime mathématique* (1). »

L'étrangeté de cette formule est à peine égalée par celle des propositions qui abondent dans les ouvrages de Kant et des philosophes allemands qui ont marché sur ses traces. Au fond, elle nous apprend peu de chose sur les caractères et la notion du sublime, et, sauf les développements de l'idée de la création, la théorie de Gioberti ne s'écarte guère de celle de Kant. Passons à Hegel.

Nous avons dit que la théorie du sublime de ce philosophe se

(1) Gioberti, *Essai sur le Beau*, p. 92 et suiv.

ache aussi à celle de Kant. Mais fidèle à l'esprit général de sa trine, Hegel applique à la nature et à l'idée abstraite ou l'absolu, que Kant dit des rapports de l'imagination et de la raison ıs la conception du sublime. Il espère échapper ainsi à l'idéane subjectif de Kant, et il prétend, en effet, que le sublime ne it pas résider, comme le veut ce dernier, dans l'âme humaine dans les idées de la raison, mais qu'il doit être conçu comme e des formes du développement de l'absolu.

L'idée absolue renferme un ensemble d'éléments ou de moments i doivent se manifester au dehors et se réaliser. La distinction ieu dans la nature; puis tous ces éléments se réunissent, acquièıt la conscience d'eux-mêmes dans l'humanité, et forment l'idée ritable, l'absolu concret. L'idée du Beau suit le même développment et donne naissance aux diverses formes de l'art. Le dévepement de l'idée comme *fond* apparaît comme perfectionnement la *forme*. Les formes de l'art qui correspondent aux trois ments du développement de l'idée sont la forme symbolique, forme classique et enfin la forme romantique. Dans la forme bolique, l'idée encore abstraite cherche sa véritable expression ıs l'art sans la trouver, il se fait un rapprochement superficiel grossier de la forme et de l'idée. Dans la forme classique, Hegel uve l'unité, l'harmonie complète de l'idée et de sa manifestation térieure; l'esprit, comme sujet libre, y est déterminé par luime, mais il n'échappe pas au fini. Cet affranchissement de sprit s'opère dans la forme romantique; l'idée du beau se saisit mme l'esprit absolu et ne se trouve plus réalisée dans les formes monde extérieur; l'unité de la forme classique est dépassée, le est brisée, mais en sens inverse de la forme symbolique; la iritualité infinie s'élève au-dessus de la sphère du monde sible (1).

Le sublime appartient à ce moment du développement de absolu et de l'art que Hegel nomme la forme symbolique, ce mot ris dans un sens général, car il distingue le sublime du symbole

(1) Ch. Bénard, *Esthétique de Hegel*, t. II, p. 1 et suiv.

proprement dit (1). La substance infinie, considérée co essence absolue et abstraite, est privée de forme et se déro toute contemplation sensible. Pour entrer dans le domain l'art elle doit, de quelque manière, se manifester par une a rence individuelle. Il faut donc qu'il y ait un rapport quelco entre l'idée absolue ou la substance infinie encore abstraite monde; mais ce rapport peut être négatif de telle sorte que l apparaisse comme le néant vis-à-vis de Dieu. On a alo sublime.

« Nous devons chercher, dit Hegel, la première purificatio l'esprit et sa séparation expresse du monde sensible dans le su qui élève l'absolu au-dessus de toute existence visible. Pa s'opère, d'une manière abstraite, cet affranchissement qui e caractère fondamental du développement de l'esprit. Ce n'est encore la spiritualité vivante et concrète; cependant le prin de toute chose est considéré comme existant par lui-même relevant que de lui-même, et incapable, par sa propre natur trouver sa véritable expression dans les apparences finie monde réel (2) »

Plus loin il explique ce que c'est pour lui que le sublim quels en sont les caractères. « Le sublime, en général, dit-il la tentative d'exprimer l'infini sans trouver dans le domaine apparences visibles un objet capable de le représenter. L'infin cela même qu'il est dégagé de la variété des phénomènes sens et révélé à la conscience comme idée invisible, sans forme, inexprimable dans son infinité, et dépasse toute représent prise dans le fini.

« Le premier caractère que présente ici l'idée, c'est q opposition avec l'ensemble des phénomènes visibles, elle l'*unité* substantielle et absolue qui, comme pensée pure, n'e que pour la pensée pure. Cette substance cesse dès-lors d'a sa représentation dans le monde extérieur, et, sous ce

(1) Ch. Bénard, *Esthétique de Hegel*, t. II, p. 130.
(2) *Ibid.*, p. 102.

port disparaît le caractère symbolique proprement dit. Si cependant cet être *un* en soi doit être représenté aux sens, cette manifestation n'est possible qu'autant qu'il est conçu comme substance et en même temps comme principe créateur de toutes choses. Par là il se révèle et se manifeste dans tous les êtres et conserve avec eux un rapport *positif*. Mais, d'un autre côté, sa supériorité veut y être d'autant plus clairement marquée. L'être infini doit s'élever au-dessus des existences particulières considérées soit en elles-mêmes, soit dans leur totalité. Elles ne sont plus que néant devant lui, et le rapport positif se change en un rapport *négatif* plus conforme à la nature divine. Dieu est ainsi purifié de tout contact et de toute participation avec l'apparence visible. Celle-ci, comme existence particulière, est incapable de répondre à son idée et disparaît dans le sein de la substance éternelle.

« Cette manifestation sensible, qui se trouve anéantie par l'être qu'elle représente, de sorte qu'en exprimant l'idée elle disparaît et s'efface elle-même, est le *sublime* (1). »

Lorsqu'il s'agit de l'homme, remarque encore Hegel, au sublime se rattache le sentiment de son existence finie, et de la distance infranchissable qui le sépare de la divinité (2).

On sait que dans la doctrine de Hegel, les périodes de l'histoire sont soumises aux lois nécessaires du développement de l'idée absolue. L'idée de chaque époque y trouve sa forme convenable et adéquate à elle-même. Le moment du développement de l'idée, auquel Hegel donne la dénomination de sublime, a donc eu sa réalisation complète dans l'histoire. Au point de vue positif, il la trouve dans la poésie indienne, dans la poésie mahométane et dans la mystique chrétienne; c'est l'art panthéistique, et la substance une y est conçue comme immanente dans les existences accidentelles créées par elle, sans cependant rabaisser celles-ci au point de n'être que les instruments de la puissance

(1) Ch. Bénard, *Esthétique de Hegel*, t. II, p. 104 et suiv.
(2) *Ibid.*, t. II, p. 127.

divine. Au point de vue négatif, il trouve cette réalisation dans la poésie hébraïque, c'est le sublime proprement dit; l'être unique est posé comme maître de l'Univers et en sa présence la création disparaît; le monde réel avec toute sa splendeur n'est qu'une apparence éphémère en comparaison de Dieu, l'être éternel et immuable (1).

La différence que Hegel établit entre le Beau et le Sublime est maintenant facile à saisir. Dans le Beau, l'idée perce à travers la réalité extérieure dont elle est l'âme, et elle forme avec cette réalité sensible une harmonieuse unité. Dans le sublime, la réalité visible où se manifeste l'idée, est au contraire rabaissée en sa présence (2).

Presque tous les auteurs allemands qui ont traité du sublime après Kant et Hegel, ont suivi les idées de ces deux philosophes. Les légères modifications qu'ils y ont apportées ne méritent pas un examen particulier.

Nous venons de voir se dérouler devant nous les principaux systèmes qui se sont produits sur ce qu'il faut entendre par Sublime, et sur sa relation avec le Beau. Recherchons, à notre tour, quels sont, au milieu de tous les caractères qui lui ont été assignés, ceux qui lui appartiennent en réalité.

Il nous faut d'abord, pour nous guider, un point fixe. Nous le prendrons dans quelques exemples du Sublime admis universellement, parce qu'en effet, il y apparaît d'une manière évidente. Ce sont le *Fiat lux* de la Bible, le *Qu'il mourût* de Corneille dans la tragédie des Horaces, et enfin, pour tout homme qui pense, le spectacle des grands désordres de la nature. Chaque auteur, il est vrai, donne encore d'après ses idées ou le système qu'il adopte, des exemples plus ou moins arbitraires du sublime, comme on peut s'en convaincre par les *Observations de Kant sur le sentiment du Beau et du Sublime* (3); mais quelque réels que

(1) Ch. Bénard, *Esthétique de Hegel*, t. II, p. 106 et suiv.

(2) *Ibid.*, t. V, p. 279 et suiv.

(3) Voir la traduction de M. Barni à la suite de la *Critique du jugement*, t. II, p. 235 et suiv.

ssent être quelques-uns d'entre eux, ces exemples ne sauraient oir une bien grande autorité ni servir de base à une démonation scientifique. Nous devons donc nous borner à ceux que ous venons de choisir.

Ce qui est d'abord incontestable, c'est que le Sublime éveille n nous plusieurs idées à la fois. Dans le *Fiat lux* c'est la Puisance infinie de Dieu, la beauté de la création résumée tout atière dans la lumière, et le néant de cette création elle-même n présence de Dieu. Dans le *Qu'il mourût* de Corneille, ce sont outes les circonstances que Diderot a si bien énumérées (1), et le plus l'idée supérieure du devoir devant laquelle toute autre considération doit céder, fût-ce même celle de l'amour paternel, et qui exige souvent le sacrifice de la vie. Enfin, dans le spectacle des grands bouleversements de la nature, c'est l'idée de notre faiblesse en comparaison de la force déchaînée des éléments, c'est en même temps la supériorité de notre pensée sur les forces aveugles de la nature, et, au-dessus de tout, l'idée de la puissance divine qui gouverne le monde au milieu même de ses désordres.

« La marque infaillible du sublime, dit Longin, c'est quand nous sentons qu'un discours nous laisse beaucoup à penser, qu'il fait d'abord un effet sur nous auquel il est bien difficile, pour ne pas dire impossible, de résister, et qu'ensuite le souvenir nous en dure et ne s'efface qu'avec peine (2). » Mais il ne suffit pas, comme on vient de le voir, qu'une chose ou un discours éveille plusieurs pensées, il faut que ces pensées soient d'un ordre supérieur et élèvent l'âme. Dans le *Fiat lux*, nous trouvons l'idée de la Puissance infinie de Dieu; dans le *Qu'il mourût* l'idée incorruptible du devoir; dans les grands bouleversements de la nature, celles de la force irrésistible des éléments, de notre supériorité comme êtres spirituels, et de la Providence divine. « Tout ce qui est véritablement sublime, dit encore Longin, a cela de propre quand on

(1) Voir supra, page 104.

(2) Longin, *Traité du Sublime*, traduit du grec par Boileau. *Œuvres de Boileau*. Paris, Desoer (1823), p. 317.

l'écoute, qu'il élève l'âme et lui fait concevoir une plus haute o nion d'elle-même, la remplissant de joie et de je ne sais quel no orgueil, comme si c'était elle qui eût produit les choses qu'i vient simplement d'entendre (1). »

C'est donc dans notre pensée que se montre le sublime, et nous donnons ce nom à l'objet extérieur dont la présence évei en nous des idées qui semblent nous transporter dans un mon supérieur, c'est par l'effet d'une substitution assez fréquente da les opérations de l'esprit. Kant a sous ce rapport parfaitem saisi le principal caractère du sublime; mais il se trompe, et av lui presque tous les auteurs que nous avons cités, en prétend que notre imagination est pour quelque chose dans la producti de l'idée du sublime.

L'idée de Dieu ou d'une Puissance infinie, celle du devoir, ce de cause, etc., que nous avons trouvées dans les exemples q nous ont servi de point de départ, sont des idées pures. L'ima nation ne saurait y atteindre, et nous ne lui demandons rien, p même de faire un effort inutile dans ce but, lorsque nous voulo nous les représenter. C'est uniquement dans les idées tout à co éveillées en nous, par un discours, par une action ou par un ob de la nature, que réside le sublime. Dira-t-on que l'imaginati doit nous représenter cet objet, cette action ou ce discours, po que le sublime puisse nous apparaître? Nous le voulons bie quoique, comme Burke l'a parfaitement remarqué, l'effet de poésie ne dépende pas du pouvoir de faire naître des images se sibles, et que l'esprit s'élève aux idées sans évoquer ces ima dans l'imagination (2). Mais en l'admettant cependant, qui ne v que le rôle de l'imagination se borne à reproduire les objets ex rieurs, et qu'elle reste complétement étrangère aux idées su rieures, seule et véritable source du sublime. On ne peut do admettre, avec Kant, un effort impuissant de l'imagination po représenter les idées rationnelles. Mais, ce qu'il faut reconnaitr

(1) Longin, *Traité du Sublime*, etc., p. 317.
(2) Burke, *Recherches*, etc., t. II, p. 193 et suiv.

est qu'il y a une opposition entre l'intuition sensible et la raison. En effet, les images reçues du dehors servent bien à évoquer les idées correspondantes en nous, mais l'esprit abandonne aussitôt ces idées et les images qui les ont fait naître, pour ne plus s'occuper que des idées supérieures. Cette opposition peut devenir la source d'une sensation désagréable, qui se remarque, en effet, quelquefois dans le sentiment du sublime.

L'idée d'un obstacle au développement de la force comme constitutive du sublime, émise par M. Jouffroy, n'est guère plus admissible que l'effort impuissant de l'imagination selon Kant. Un pareil obstacle ne se rencontre en aucune façon dans le premier des exemples que nous avons choisis, et cet exemple est assurément en dehors de toute contestation possible. Ce qui fait la sublimité du *Fiat lux* de la Bible, c'est précisément l'absence de tout obstacle que rencontre la force créatrice.

Cette conception de Jouffroy provient sans doute de ce qu'il aura remarqué que ce sont souvent les désordres de la nature qui font naître en nous les idées supérieures sans lesquelles il n'y a pas de sublime. Mais c'est une erreur de croire qu'il n'y a que le désordre qui les produise. Où se trouve-t-il dans le *Fiat lux?* Nulle part; pas même dans le chaos dont parle la Bible et qui aurait été antérieur à la création de la lumière, car le mot est d'autant plus sublime que l'on suppose que Dieu tire la lumière du néant. De plus, ces idées négatives de chaos et de néant ne seraient même pas ici les idées principales; ce qui frappe l'esprit et cause le sentiment du sublime, c'est l'opposition de la Puissance divine et de la lumière. Or, la lumière n'est-elle pas la source de la beauté dans la nature extérieure? Et la Puissance divine ne s'exerce-t-elle pas avec sagesse, c'est-à-dire avec ordre et mesure? L'idée de désordre et de lutte ne produit donc pas seule le sentiment du sublime; l'ordre et la beauté peuvent également le faire naître.

Ceci n'a presque pas besoin de démonstration pour le sublime qui se rencontre dans les arts. Ainsi, dans la peinture, les sujets sublimes sont le plus souvent des sujets religieux, et il est incon-

testable que l'ordre et la beauté s'y montrent en même temps que le sublime. Dans la nature, la rose est belle, et reste belle tant qu'on se borne à la contempler; mais qu'on étudie sa structure, qu'on examine comment les pétales se déroulent lentement et du bouton forment la fleur, comment elles entourent de leur masse compacte et tendre, de leur beauté et de leur douce senteur, le pistil et les étamines; que l'on cherche ensuite à pénétrer l'acte de génération de la fleur, que l'on remonte aux causes secondes et par elles à la cause première ou à Dieu, et peu à peu la rose, tout en restant belle, deviendra sublime, parce qu'elle aura fait naître en nous l'idée de l'infini absolu et de la sagesse divine devant laquelle tout s'anéantit.

C'est surtout la beauté où prédomine l'élément de force, la vie spirituelle ou physique, qui conduit le plus facilement à l'idée du sublime. La raison en est simple. Toute beauté, avons-nous dit, excite en nous une génération d'idées et de sentiments. Or, plus cette génération est énergique, et elle le sera d'autant plus que l'élément de vie sera porté à un plus haut degré dans l'objet, plus elle doit nous conduire facilement aux idées de cause première, de bonté suprême et de perfection absolue, qui sont constitutives du sublime. Quelques philosophes en s'attachant à cet effet du Beau sur nous dans certains cas, ont confondu la beauté parfaite avec le sublime. Mais si, en ne consultant que le sentiment, il est souvent difficile de distinguer l'admiration et l'extase produites par la beauté parfaite, de la vive émotion et de l'enthousiasme causés par le sublime, il n'en est point ainsi lorsqu'on s'adresse aux idées, à ce par quoi nous jugeons qu'une chose est belle et une autre sublime. Dans le sublime il y a toujours l'*infini opposé au fini*, ce qui manque au contraire à la beauté quelque parfaite qu'elle soit.

Nous venons de voir que le sublime résulte d'une opposition d'idées. L'objet qui produit cette opposition en nous, peut être beau ou non, sans qu'il soit vrai de dire, avec Gioberti, que lorsque le Beau et le Sublime sont réunis, l'un est toujours en

nverse de l'autre (1). C'est plutôt le contraire que l'on t ériger en règle générale, et c'est ce qui explique com- ertains philosophes ont cru voir dans le Sublime le super- ı Beau. Mais si la beauté conduit souvent au Sublime, entre eux une ligne de démarcation nettement tracée. inons-la davantage encore, en recherchant ici en quoi e l'opposition d'idées que nous constatons chaque fois que ime nous apparaît.

ı avons vu par les exemples pris pour point de départ à ces que certaines idées suscitées en nous s'anéantissent tou- levant une autre, laquelle devient infinie vis-à-vis des res. Tel est, en effet, le caractère distinctif du sublime et le sépare du Beau. Ainsi, dans le *Fiat lux*, la lumière si peu de chose en face de la puissance de Dieu, qu'en elle disparaît et que l'esprit d'abord comme ébloui de la qu'il lui attribue, reste enfin uniquement frappé de l'infi- solue de la puissance divine. Dans le *Qu'il mourût*, l'idée oir prend également le caractère d'infini par son opposition e terrestre et aux intérêts qui s'y rattachent. Dans le spec- les grands désordres de la nature, notre force paraît si qu'elle n'est plus que comme un grain de sable en présence e des éléments déchaînés. Au contraire, quand du haut de servatoire, le savant calme et maître de lui-même examine énomènes de la nature au milieu du tonnerre et des éclairs, ; l'artiste attaché au mat d'un navire battu par les flots en , contemple la sublime horreur de la tempête, c'est la supé- de la pensée humaine sur la matière qui apparaît comme i devant le néant. Enfin, quand le chrétien ou le philosophe lieu des tourments les plus horribles, ou des désastres les ffreux, reste ferme et inébranlable dans sa croyance, plein nfiance dans la force de la vérité ou dans la justice divine, l'idée de Dieu qui se montre, et avec elle cet infini absolu ıt lequel tous les biens de ce monde ne comptent pour rien.

(1) Gioberti, *Essai sur le Beau*, p. 79.

principale des conditions requises pour la perception visuelle de différentes beautés qui sont parsemées dans la grande étendue de l'espace cosmique comme dans le lit de l'océan lumineux. Il est vrai que le Beau naturel et artificiel appartient à la sphère de l'imagination; mais l'espace et le temps fantastiques renferment l'intuition de l'espace et du temps purs saisis par la réflexion; d'où il suit que le contenant propre de l'imagination s'identifie objectivement avec l'espace et avec le temps réels, et en conséquence avec le principe du sublime mathématique. C'est dans ce sublime que le Beau fait son apparition par l'entremise de l'imagination qui l'enfante, en associant l'élément sensible avec l'élément intelligible. Or, l'imagination qui tire des objets les apparences sensibles, et les objets d'où ces apparences sont tirées, sont également des forces finies, spirituelles ou matérielles, produites par la vertu créatrice. Donc les acteurs qui jouent sur le théâtre de l'imagination sont les effets d'une force qui s'identifie avec le principe du sublime dynamique. Ainsi la formule esthétique que nous venons d'énoncer répond parfaitement à la formule idéale : celle-ci la contient comme le général contient le particulier, et comme le premier principe contient les principes secondaires. La formule idéale : *l'Être crée les existences*, traduite en langage esthétique, nous donne la formule suivante, plus explicite que celle que nous avons énoncée tout à l'heure : *l'Être crée le Beau par l'entremise du sublime dynamique, et le contient par l'entremise du sublime mathématique* (1). »

L'étrangeté de cette formule est à peine égalée par celle des propositions qui abondent dans les ouvrages de Kant et des philosophes allemands qui ont marché sur ses traces. Au fond, elle nous apprend peu de chose sur les caractères et la notion du sublime, et, sauf les développements de l'idée de la création, la théorie de Gioberti ne s'écarte guère de celle de Kant. Passons à Hegel.

Nous avons dit que la théorie du sublime de ce philosophe a

(1) Gioberti, *Essai sur le Beau*, p. 92 et suiv.

de l'idée que nous en avons. Le désordre, la laideur même peuvent produire le sublime ; cependant par suite de l'opposition d'idées qui en est constitutive, l'ordre, l'harmonie et la beauté nous apparaissent toujours dans la sphère supérieure où nous sommes transportés, et nous causent cette vive émotion qui, après un moment de trouble, nous ravit, nous élève au-dessus de nous-mêmes et nous remplit d'enthousiasme.

Après avoir déterminé par l'analyse psychologique les véritables caractères du Beau et du Sublime, nous allons essayer de pénétrer plus avant encore dans les notions que nous en avons, et rechercher quels en sont les fondements métaphysiques.

CHAPITRE III.

—

MÉTAPHYSIQUE DU BEAU ET DU SUBLIME.

—

§ 1er. — Métaphysique du Beau.

On s'est demandé si le Beau est une substance, et la manière dont Platon en parle dans quelques-uns de ses dialogues pourrait laisser supposer qu'il le considérait ainsi. Plusieurs philosophes du moyen âge semblent aussi l'avoir admis. Mais depuis longtemps cette opinion ne trouve plus de défenseurs. Qu'est-ce, en effet, que la substance? c'est ce qui fait qu'une chose a une existence propre et indépendante. Or, la beauté a-t-elle ce caractère? Évidemment non, puisque nous ne pouvons la concevoir comme un être réel, à la façon d'un cheval, d'un arbre, etc. D'un autre côté, elle peut disparaître sans que nous cessions de concevoir comme existantes ou comme possibles, les choses auxquelles elle était unie. Enfin, il en est du Beau comme du Vrai, du Bien et de la Justice, qui ne peuvent exister par eux-mêmes, en dehors de la pensée qui les conçoit. Le Vrai suppose un être saisi par l'intelligence; le Bien un objet auquel il s'applique, la Justice un rapport entre des personnes. Nous ne pouvons concevoir la Justice, le Bien, le Vrai et le Beau comme ayant un corps et une existence indépendante des êtres spirituels ou matériels, parce qu'ils consistent essentiellement dans des rapports.

« Quand on demande, dit fort bien Crousaz, ce que c'est que le *Beau*, on ne prétend pas parler d'un objet qui existe hors de nous et séparé de tout autre, comme quand on demande ce que c'est qu'un cheval, ce que c'est qu'un arbre. Un arbre est un arbre, un cheval est un cheval, il est ce qu'il est absolument, en soi-même, et sans qu'il soit nécessaire de le comparer avec quelqu'une des autres parties que renferme l'univers. Il n'en est pas ainsi de la beauté, ce terme n'est pas absolu, mais il exprime le rapport des objets, que nous appelons *beaux* avec nos idées, ou avec nos sentiments, avec nos lumières ou avec notre cœur, ou enfin avec d'autres objets différents de nous-mêmes. De sorte que pour fixer l'idée de la beauté, il faut déterminer, et parcourir en détail les relations auxquelles on attache ce nom.

« Le langage des hommes est tout rempli de semblables expressions; la vérité, la probité, par exemple, sont des termes de cette nature; ce ne sont pas là des substances placées je ne sais où, dont chacune ait son rang et son existence à part. Une proposition est vraie par le rapport qu'ont entre elles les idées qu'elle renferme; ou par celui qu'elles ont avec les choses mêmes auxquelles on les applique (1). »

La notion du Beau n'est donc que la notion d'une qualité des êtres, d'une modification de la substance. Nous ne l'obtenons qu'en détachant, en quelque sorte, des idées spécifiques substantielles dans lesquelles elle se trouve, une qualité commune et générale, que nous nommons le *Beau*. Mais il ne faut pas croire pour cela, que l'esprit opère sur les idées ce que les sensualistes admettent qu'il opère sur les sensations; car l'objection que l'on fait à ces derniers reparaîtrait ici avec la même force. Pour reconnaître la beauté dans les idées spécifiques ou individuelles, dans les types intelligibles, l'esprit devrait avoir préexistante en lui, la notion générale du Beau. Dans la pensée, le général est toujours saisi en même temps que le particulier (2). Ce qui est purement

(1) Crousaz, *Traité du Beau*, t. I, p. 5 et suiv.
(2) Cousin, *Du Beau réel et du Beau idéal*. Œuvres, t. II, p. 116.

individuel est impossible, parce que ce serait inintelligible. Lorsque l'esprit reconnaît dans une idée individuelle représentant un être quelconque au dehors, la qualité de beauté, la notion générale du Beau lui est donnée en même temps et par intuition. Cette notion est même, comme nous l'avons établi ailleurs, ce qui nous frappe d'abord dans l'ensemble de l'idée spécifique. En réalité donc, l'idée générale est perçue en même temps que l'idée individuelle, et elle s'obtient par une abstraction immédiate.

Cette abstraction n'est pas plus pour les idées de qualité que pour les idées de substance, une pure création de l'esprit, une idée vide de sens, un simple mot, *flatus vocis*, comme l'admettaient les nominalistes. Si une qualité considérée à part n'avait pas un côté général et un côté individuel, elle serait inintelligible, l'esprit ne saurait la saisir. Sans doute ce côté général n'est pas substantiel, comme dans les idées du *moi*, d'un animal, d'un arbre, etc., mais il n'en a pas moins une réalité *sui generis*. Sans l'idée générale de qualité dans l'esprit il nous serait impossible de concevoir aucune qualité, notre *moi* lui-même nous échapperait, car dépouillé de toute espèce de manière d'être, il ne serait plus que le néant de Hegel. Or, si l'idée générale de qualité est essentielle à l'esprit, il en est de même des idées moins générales de spiritualité, de matérialité, de beauté, de couleur, d'odeur, de saveur, etc. Toutes les idées générales ont donc une certaine réalité dans l'esprit, et le nominalisme même appliqué aux seules idées de qualités physiques est insoutenable. Mais, répétons-le, il faut distinguer des idées de substance qui représentent des êtres pouvant exister par eux-mêmes, les idées de qualités, lesquelles sont subordonnées aux premières et ne sauraient se concevoir sans elles. Les unes et les autres ont un élément général que l'esprit peut saisir, et qui en fait l'intelligibilité.

Nous avons déterminé, dans les chapitres précédents, les caractères et les éléments de la notion du Beau. Mais puisqu'il s'agit d'une idée de qualité, d'une modification de la substance, notre étude ne serait pas complète si nous n'essayions de rattacher cette notion à l'idée même de la substance. Comment savoir, en effet,

en quoi consiste une modification de la substance, si nous ne nous rendons compte de ce que celle-ci est en elle-même, et ne déterminons de quelle manière s'opèrent ses modifications. Une qualité de l'être est nécessairement en germe dans sa substance, et pour la connaître c'est là qu'il faut chercher à la saisir. Avant d'aller plus loin nous devons donc établir la véritable notion de la substance ou de ce qu'il y a de fixe et de permanent dans les êtres.

C'est, nous l'avons déjà dit, la méthode de Descartes qui doit nous guider dans cette étude difficile. Ce n'est qu'en sondant la pensée que nous pourrons arriver à ce qu'il y a de plus profond dans nos connaissances : les éléments simples et irréductibles de l'existence des choses.

S'il n'y avait en nous un principe d'activité, de force et d'expansion, nous ne pourrions ni nous connaître nous-mêmes, ni rien connaître de ce qui existe. Le fond de notre être s'évanouirait, car que serait l'être spirituel sans aucune pensée, sans aucune détermination? ce serait une chimère, un non-sens, le néant. Il faut donc qu'il y ait en nous un principe qui pousse notre être à se déterminer, à sortir de lui-même, à se manifester. Ce principe c'est l'activité, la force, la vie. Il se retrouve dans toutes les propriétés de notre être et dans toutes nos facultés. Notre puissance spirituelle est active, et c'est de ce caractère qu'elle tire son nom. Du fond de notre être spirituel s'opère une génération continuelle d'intelligence et de pensées, de volonté et d'amour. Si cette génération intérieure s'arrêtait un seul instant d'une manière complète, l'âme serait anéantie. Ce qui se passe dans les rêves, indépendamment de la succession des images dans l'imagination, prouve qu'à quelque degré l'âme pense toujours. L'intelligence est également active; elle saisit l'être, développe et contemple à tout instant les vérités. Le sentiment enfin, est, comme l'intelligence et la puissance, actif et vivant; il unit l'intelligence à l'être, veut le bien et s'y attache.

Qu'est-ce que l'activité ou la force? C'est un principe essentiellement indivisible et simple, toujours productif, s'épanchant au dehors, se dérobant réellement à lui-même.

Si l'on essaie d'arrêter la pensée sur la force dépouillée de tout ce qui n'est pas elle, on ne tarde pas à en apercevoir l'impossibilité. L'activité pure ne pouvant se déterminer elle-même, se disperse et s'envole; elle échappe à la pensée qui cherche à la saisir. Si elle se déterminait et se limitait, elle changerait de nature, elle ne serait plus une force. Donc l'activité seule tend à être sans y parvenir jamais; l'activité seule n'existe pas; elle est impossible.

Pour produire, ou ce qui est la même chose ici, pour qu'elle soit, l'activité a besoin d'un autre principe qui la fixe, la détermine, l'arrête en quelque sorte et permette à la pensée de la saisir. Quel est le caractère de ce nouveau principe? Évidemment l'inertie, la résistance, la divisibilité. Sans lui pas de distinction, pas de division, pas de détermination possible de l'être. Or, qu'y a-t-il pour nous d'essentiellement divisible? C'est la quantité. Par conséquent, à côté de la force, ou plutôt intimement, inséparablement unie à la force, à l'activité, au principe de vie en nous, il y aura la quantité.

Mais prenons-y garde; avec la quantité n'introduisons-nous pas la matière dans l'Être absolu et dans les êtres spirituels créés, comme l'ont fait Hegel et quelques autres philosophes? Non, car outre la quantité matérielle, il y a, comme l'a fort bien démontré Malebranche, une quantité spirituelle ou intelligible. Ç'a été une source inépuisable d'erreurs dans la philosophie ancienne et moderne, de n'avoir conçu la quantité que sous la forme de la matière. L'étude de nous-mêmes nous prouve à la dernière évidence qu'il y a une quantité spirituelle, principe de toutes les idées de grandeur et de mesure que nous pouvons avoir. Comment, en effet, nous représenterions-nous la quantité corporelle, l'étendue, le nombre, si nous n'avions en nous une quantité spirituelle, une étendue intelligible, un nombre immatériel? Dans les mathématiques, surtout dans le calcul différentiel et intégral, l'esprit opère-t-il sur des quantités réelles? Quel est le mathématicien qui oserait le prétendre? Cette vérité, d'ailleurs, a été entrevue dès la plus haute antiquité. On connaît la définition de l'âme donnée

r Pythagore, par Xénocrate et par Plotin; c'est un nombre qui ment lui-même disaient-ils, et cette définition est peut-être plus profonde qui ait été présentée. Malebranche pour expliquer la création a fort bien fait voir qu'il y a une étendue ou une uantité intelligible en Dieu, sans laquelle les types des choses atérielles ne sauraient exister en lui; ce qui eût rendu la créaion impossible. Son système philosophique l'a seul empêché de reconnaître la quantité spirituelle dans l'âme humaine, et d'arriver ainsi à constater les deux éléments de toute substance, inséparables l'un de l'autre : la force et la quantité. Nous disons de toute substance, car tout est formé sur le modèle éternel des idées divines, et si aucune substance n'est intelligible sans la force et la quantité, on devra retrouver ces deux éléments dans les êtres de l'ordre matériel comme dans ceux de l'ordre spirituel. Au reste, la présence de la force dans les corps n'a plus besoin aujourd'hui de démonstration, c'est plutôt la quantité matérielle qui devrait être défendue contre les systèmes de Leibnitz et surtout de Schelling et de Hegel.

L'union de la force et de la quantité est tellement intime que de même que la force ne se peut concevoir sans la quantité, celle-ci ne peut être saisie sans la première. Essayons, en effet, de nous faire une idée de ce que serait la quantité seule, sans aucun mélange de force. Comme sa nature est de tendre à la division, s'il n'y a aucune force qui en retienne les parties, il n'y aura pas de division réelle; la quantité se dissoudra et deviendra insaisissable. Il n'y a plus de mots pour exprimer ce que devient cette quantité dont le propre est de tendre à la division et qui, privée de force, ne peut plus ni rester unie ni se diviser en réalité. Si l'on suppose un instant que sa divisibilité essentielle soit arrêtée, qu'il se forme des parties saisissables, il n'y aura plus de quantité pure, mais union de la force et de la quantité. Seule, elle s'évanouit sur-le-champ.

Nous ne pouvons donc penser un être quelconque sans retrouver en lui, comme quelque chose de fixe, de permanent, d'absolument nécessaire à son existence, l'union indissoluble de la

force et de la quantité. Ces deux éléments sont tellement fondus ensemble qu'ils ne forment qu'une seule *unité*. C'est la *substance*. Celle-ci en réalité est une et simple, puisque l'on ne peut concevoir l'un de ses éléments sans l'autre, et que séparés ils s'anéantissent aussitôt.

Tel est le fond de notre être pensant. L'activité spirituelle et la quantité intelligible en constituent la substance. Tout ce que nous pouvons penser se réduisant, comme nous l'avons vu, à notre être ou à des modifications de notre être ; il en résulte que dans toutes nos pensées aussi nous devrons retrouver ces deux éléments essentiels, sans lesquels nous ne serions pas. Cependant ils peuvent se mêler à des degrés différents, tantôt la force prédominant, tantôt la quantité. C'est ce qui a conduit Malebranche à diviser les idées, en idées de *perfection* qui ont en quelque sorte l'activité pour base et n'admettent que des différences d'intensité, et en idées de *grandeur* dont le fondement est la quantité, et le caractère de pouvoir s'exprimer exactement par des formules et des chiffres. Mais dans toutes nos idées, idées de substance ou idées de qualité, idées spécifiques ou idées abstraites, nous devrons retrouver ces deux éléments unis et combinés de différentes manières; sans cela elles seraient inintelligibles, insaisissables par la pensée. Ces éléments apparaîtront donc aussi dans la notion du Beau ainsi que dans les idées spécifiques ou individuelles douées de beauté.

La beauté, avons-nous dit, n'est qu'une modification particulière de la substance. Mais comment se fait-il que celle-ci dans ses modifications présente tantôt les caractères de la beauté, et que tantôt elle ne les offre pas? Difficulté immense, non abordée jusqu'ici par aucun philosophe, et qui nous conduit, pour essayer de l'expliquer, à étudier d'abord la première de toutes les modifications que la substance peut subir, celle que l'on pourrait nommer absolument essentielle, en un mot l'*existence*.

La substance telle que nous venons de l'envisager n'*existe* pas encore; elle *est* simplement. L'existence suppose une certaine évolution de l'être, et jusqu'ici nous n'avons considéré ses éléments constitutifs qu'à l'état latent. Il s'agit maintenant de les

voir en œuvre, se déterminant et se développant réciproquement. C'est en cela que consiste l'*existence* proprement dite.

Par l'impossibilité de comprendre la force sans la quantité et la quantité sans la force, la substance se présente tout d'abord comme *unité*. C'est la première condition de l'existence et aussi de l'intelligibilité de l'être. L'unité est, pour ainsi dire, le commencement de l'existence. En elle, nous trouvons une union des parties de la quantité par la force, et une détermination, une mesure de la force par la quantité. Liaison et mesure, telles sont les idées essentielles que renferme la notion de l'unité et que l'on retrouve partout, dans l'ordre des choses matérielles comme dans la pensée.

Mais nous l'avons déjà fait remarquer ailleurs, la pensée ne peut s'arrêter à l'unité seule. L'être spirituel pense toujours à quelque degré ; il serait impossible de le concevoir sans pensées, sans des déterminations de lui-même ou des qualités, en un mot sans la pluralité. Dans l'unité la force est guidée, mesurée et déterminée par la quantité, elle doit donc être réellement productive. D'un autre côté, la quantité est liée et fécondée par la force, elle peut par conséquent déterminer, fixer la production. D'où l'on voit que l'unité ne peut rester dans l'état de concentration où nous l'avons supposée jusqu'ici. Il faut qu'elle sorte d'elle-même et se répande au dehors, qu'elle se développe sous la forme de la pluralité ou du nombre.

Qu'est-ce que la pluralité ? C'est la multiplication de l'unité. La même substance que nous avons vue commencer son développement sous la forme de l'unité, le continue maintenant sous la forme de la diversité, de la multiplicité. De même que l'unité est impossible et incompréhensible sans la pluralité, celle-ci est incompréhensible et impossible sans l'unité. Que seraient, en effet, les manières d'être sans l'être? Que serait le nombre sans l'unité? une chose contradictoire puisque ce nombre ne serait plus mesuré, ni mesurable. Donc l'unité et la pluralité, dans le développement de l'être, s'appellent mutuellement avec la même force que, dans la substance, l'activité appelle la quantité et la quantité l'activité.

force et de la quantité. Ces deux éléments sont tellement fondus ensemble qu'ils ne forment qu'une seule *unité*. C'est la *substance*. Celle-ci en réalité est une et simple, puisque l'on ne peut concevoir l'un de ses éléments sans l'autre, et que séparés ils s'anéantissent aussitôt.

Tel est le fond de notre être pensant. L'activité spirituelle et la quantité intelligible en constituent la substance. Tout ce que nous pouvons penser se réduisant, comme nous l'avons vu, à notre être ou à des modifications de notre être; il en résulte que dans toutes nos pensées aussi nous devrons retrouver ces deux éléments essentiels, sans lesquels nous ne serions pas. Cependant ils peuvent se mêler à des degrés différents, tantôt la force prédominant, tantôt la quantité. C'est ce qui a conduit Malebranche à diviser les idées, en idées de *perfection* qui ont en quelque sorte l'activité pour base et n'admettent que des différences d'intensité, et en idées de *grandeur* dont le fondement est la quantité, et le caractère de pouvoir s'exprimer exactement par des formules et des chiffres. Mais dans toutes nos idées, idées de substance ou idées de qualité, idées spécifiques ou idées abstraites, nous devrons retrouver ces deux éléments unis et combinés de différentes manières; sans cela elles seraient inintelligibles, insaisissables par la pensée. Ces éléments apparaîtront donc aussi dans la notion du Beau ainsi que dans les idées spécifiques ou individuelles douées de beauté.

La beauté, avons-nous dit, n'est qu'une modification particulière de la substance. Mais comment se fait-il que celle-ci dans ses modifications présente tantôt les caractères de la beauté, et que tantôt elle ne les offre pas? Difficulté immense, non abordée jusqu'ici par aucun philosophe, et qui nous conduit, pour essayer de l'expliquer, à étudier d'abord la première de toutes les modifications que la substance peut subir, celle que l'on pourrait nommer absolument essentielle, en un mot l'*existence*.

La substance telle que nous venons de l'envisager n'*existe* pas encore; elle *est* simplement. L'existence suppose une certaine évolution de l'être, et jusqu'ici nous n'avons considéré ses éléments constitutifs qu'à l'état latent. Il s'agit maintenant de les

voir en œuvre, se déterminant et se développant réciproquement. C'est en cela que consiste l'*existence* proprement dite.

Par l'impossibilité de comprendre la force sans la quantité et la quantité sans la force, la substance se présente tout d'abord comme *unité*. C'est la première condition de l'existence et aussi de l'intelligibilité de l'être. L'unité est, pour ainsi dire, le commencement de l'existence. En elle, nous trouvons une union des parties de la quantité par la force, et une détermination, une mesure de la force par la quantité. Liaison et mesure, telles sont les idées essentielles que renferme la notion de l'unité et que l'on retrouve partout, dans l'ordre des choses matérielles comme dans la pensée.

Mais nous l'avons déjà fait remarquer ailleurs, la pensée ne peut s'arrêter à l'unité seule. L'être spirituel pense toujours à quelque degré ; il serait impossible de le concevoir sans pensées, sans des déterminations de lui-même ou des qualités, en un mot sans la pluralité. Dans l'unité la force est guidée, mesurée et déterminée par la quantité, elle doit donc être réellement productive. D'un autre côté, la quantité est liée et fécondée par la force, elle peut par conséquent déterminer, fixer la production. D'où l'on voit que l'unité ne peut rester dans l'état de concentration où nous l'avons supposée jusqu'ici. Il faut qu'elle sorte d'elle-même et se répande au dehors, qu'elle se développe sous la forme de la pluralité ou du nombre.

Qu'est-ce que la pluralité ? C'est la multiplication de l'unité. La même substance que nous avons vue commencer son développement sous la forme de l'unité, le continue maintenant sous la forme de la diversité, de la multiplicité. De même que l'unité est impossible et incompréhensible sans la pluralité, celle-ci est incompréhensible et impossible sans l'unité. Que seraient, en effet, les manières d'être sans l'être? Que serait le nombre sans l'unité? une chose contradictoire puisque ce nombre ne serait plus mesuré, ni mesurable. Donc l'unité et la pluralité, dans le développement de l'être, s'appellent mutuellement avec la même force que, dans la substance, l'activité appelle la quantité et la quantité l'activité.

Nous avons maintenant le secret de la génération de l'Être en lui-même, et ce qui est dans le système de Hegel un mystère inexplicable, disons le mot, une contradiction et une absurdité, devient avec la théorie de la substance et celle de l'existence, à la fois simple et clair; on touche du doigt la raison du développement de l'Être, on saisit les causes de son évolution intérieure.

Poursuivons cet ordre d'idées, et nous allons voir les lois auxquelles sont soumises les modifications premières de l'Être, se dérouler à nos yeux dans toute leur majestueuse simplicité.

La substance est ce qu'il y a de fixe et de permanent dans l'Être; elle se développe d'abord comme unité, ensuite comme pluralité ou manières d'être. Il en résulte que nous devons retrouver dans la pluralité, les éléments de la substance, de même que nous les avons constatés dans l'unité. Toute qualité de l'être, toute manière d'être, participera donc de l'activité et de la quantité qui se trouvent dans la substance. Mais la force se montre-t-elle plus libre dans la substance? les qualités de l'être seront pour ainsi dire plus transparentes et plus variées, la vie circulera à la surface. La quantité tient-elle, au contraire, la force comme emprisonnée? les qualités seront ternes et uniformes, l'être tout entier sera plongé dans une sorte d'engourdissement. D'un autre côté, la quantité tout en prédominant permet-elle à l'unité de la substance de se refléter dans la pluralité, et retrouve-t-on en celle-ci des unités subordonnées de plus en plus simples, des rapports d'égalité, de la symétrie, de la régularité et de l'ordre? l'esprit fera aisément la liaison des manières d'être ou des qualités à l'être lui-même; la transparence, dont nous venons de parler, se retrouvera, mais dans un autre élément et l'être qui présente cet arrangement des parties de la quantité se rapprochera de l'esprit, type de la perfection, de l'intelligibilité et de la beauté des êtres. Enfin, la quantité n'offre-t-elle aucun arrangement régulier, l'unité nous échappe-t-elle dans la considération de la pluralité, soit que le principe actif ne puisse circuler, soit que sa circulation trop vive devienne insaisissable, nous serons en présence d'une espèce de chaos, de quelque cho

d'inintelligible, qui, dès lors, ne pourra avoir pour nous aucun attrait. Les différences de qualité des êtres tiennent donc à la prépondérance de l'un des deux éléments de la substance dans leur développement. Cette observation nous laisse entrevoir déjà comment il se fait qu'il y a des êtres beaux par essence, et d'autres privés de cette qualité.

Une autre loi plus importante encore se découvre ici. La substance après s'être montrée comme unité, se développe comme pluralité. Tout entière dans l'unité, elle se retrouve tout entière aussi dans la pluralité, ou plutôt elle est toujours tout à la fois dans l'unité et dans la pluralité, puisqu'elle ne peut se concevoir ni comme unité isolée de la pluralité, ni comme pluralité séparée de l'unité. Il y a donc égalité parfaite entre ces deux termes. Dans l'Être absolu, l'unité c'est la Puissance, la pluralité l'Intelligence; il y a entre elles une égalité nécessaire; tout ce qui est en puissance est éternellement saisi et pensé. La génération de la pluralité hors de l'unité et leur égalité parfaite se constatent partout. Les mathématiques nous en offrent la preuve : $1 = {}^1/_2 + {}^1/_2$, mais ${}^1/_2 = {}^1/_4 + {}^1/_4$, à son tour ${}^1/_4 = {}^1/_8 + {}^1/_8$, et ainsi de suite sans fin. On aura donc l'égalité : $1 = {}^1/_2 + {}^1/_4 + {}^1/_8 + {}^1/_{16} + \infty$, ce que l'on nomme un infini. Un terme quelconque détaché de la série sera une unité, laquelle se développant immédiatement en pluralité sans terme, deviendra un nouvel infini : ${}^1/_4 = {}^1/_8 + {}^1/_{16} + {}^1/_{32} + {}^1/_{64} + \infty$. L'addition des termes du second membre de l'équation est impossible, puisqu'on ne peut parvenir à un nombre extrême, à une quantité réelle au-delà de laquelle il n'y en ait plus, et en ce sens à un prétendu infiniment petit absolu. La pensée ne peut s'arrêter dans cette série. Si l'on reste dans la pluralité on n'arrivera jamais à constituer l'unité; toujours il se présentera de nouvelles fractions, toujours un abîme s'ouvrira entre la pluralité et l'unité. Mais si l'égalité des deux membres n'est pas dans l'addition du second, elle est dans l'ensemble, et c'est cet ensemble qui est exprimé par l'infini. Dans la nature, toute chose se présente comme une et divisible à l'infini. Dans la pensée, toute idée est saisie comme unité et en même temps comme susceptible

d'une infinité de manières d'être. L'infini est donc le mode universel d'existence des êtres. Tout est infini : infini absolu ou infini relatif. Dieu seul, ayant en lui-même le principe de sa propre détermination, est infini dans tous les sens; il contient en lui l'infinité des infinis relatifs possibles. Tous les autres êtres, au contraire, ont une unité limitée, et en même temps une pluralité infinie; ils sont donc d'un côté finis, et de l'autre infinis; c'est pourquoi nous les avons nommés des infinis relatifs (1).

Ceci nous laisse apercevoir une nouvelle face de la question du Beau. Tout ce qui existe est infini; un terme quelconque de l'infini pris isolément devient infini lui-même, c'est-à-dire unité et pluralité sans fin. Mais ce qui est vrai du nombre ou de la quantité, l'est aussi des manières d'être ou des qualités. Une qualité isolée par la pensée peut devenir infinie, avoir une unité ou généralité et une pluralité ou diversité sans limite. C'est cette propriété qui a donné lieu à la célèbre querelle du réalisme et du nominalisme au moyen-âge. La beauté détachée de l'être qu'elle revêt, pourra donc, pour l'esprit, avoir un élément général qui sera son unité ou sa notion, et une foule de degrés inférieurs ou une diversité infinie de déterminations.

C'est encore ce qui explique pourquoi la contemplation de la beauté excite l'esprit à penser, nous jette dans une sorte de rêverie et nous inspire le sentiment de l'infini, non pas de cet infini supérieur qui est le propre du Sublime, mais de l'infini relatif qui appartient à tout être créé. La beauté fournit, en effet, à l'esprit un champ infini d'analyse et d'observation, de même qu'elle inspire un amour sans bornes et un désir de possession sans fin. Hegel qui a remarqué ce caractère de la contemplation du Beau, l'a attribué uniquement à l'Idée, ou à la présence du général sous l'individuel. Son disciple Th. Vischer n'en a pas non plus donné d'autre explication.

(1) Voir pour les théories de la Substance et de l'Infini, le *Cartésianisme ou la véritable rénovation des sciences*, par M. Bordas-Demoulin. Ouvrage couronné par l'*Institut*, Paris, Hetzel, 1843, 2 vol.

Nous venons de montrer ce qu'est la substance dans ses éléments constitutifs, et comment elle se manifeste d'abord comme unité, ensuite comme pluralité. Nous avons déterminé les lois générales auxquelles elle est soumise en se modifiant : d'une part, l'inégalité nécessaire en même temps que l'indissoluble union de la force et de la quantité dans ses manières d'être; de l'autre, l'égalité de celles-ci et de l'unité ou l'infini. Mais comment se peut-il qu'en se modifiant elle soit tantôt douée de beauté et tantôt privée de cette qualité? Se peut-il que Dieu conçoive et crée des êtres sans beauté? Toute substance ne devra-t-elle pas se développer avec ordre pour sa quantité, avec facilité pour sa force; par conséquent ne peut-on prétendre que la beauté est, comme l'infini, un mode universel d'existence?

Pourvu que la substance passe tout entière de l'unité dans la pluralité et qu'il y ait ainsi égalité entre ces deux termes, l'infini existera. Peu importe donc comment ce passage s'opère, il suffit qu'il ait lieu d'une manière complète, pour que la première loi du développement soit accomplie. Mais on conçoit que l'aspect de l'être, sa forme spirituelle ou matérielle, diffèrera en même temps que le mode suivant lequel ce passage aura lieu. C'est de cette différence que résulte pour l'être ou pour le type intelligible, la beauté ou l'absence de beauté. Un exemple pris dans les mathématiques, éclaircira ce que nous venons de dire.

Soit l'équation $1 = {}^1/_2 + {}^1/_4 + {}^1/_8 + {}^1/_{16} + {}^1/_{32} + {}^1/_{64} + {}^1/_{128} + \infty$. La génération de la pluralité hors de l'unité s'opère ici avec ordre et régularité; l'esprit passe facilement de l'une à l'autre, et même en considérant plus spécialement le second membre de l'équation ou la pluralité, ce qui a toujours lieu dans la contemplation du beau, il devine en quelque sorte l'unité dans la succession et l'enchaînement des termes; par cela même il éprouve une satisfaction intérieure et se sent attiré vers l'objet qui lui présente ainsi une image de lui-même. Mais supposons que cette génération au lieu de se faire dans l'ordre que nous venons d'indiquer, se fasse différemment ou bien sans aucun ordre, par exemple : $1 = {}^1/_4 + {}^1/_{128} + {}^1/_2 + {}^1/_{16} + {}^1/_{32} + {}^1/_8 + \infty$. L'infini se retrouvera

encore dans ce cas, et par conséquent l'être qui aura cette forme de développement intérieur pourra exister ou être pensé. Mais l'esprit en s'attachant plus particulièrement au second membre, se perdra dans une foule de termes dont il n'apercevra plus la liaison; à la place de l'ordre, ce sera le désordre qui lui apparaîtra; l'unité lui échappera; loin de se sentir attiré vers l'être qui lui offrira un pareil développement, il s'en éloignera; le sentiment de satisfaction intérieure que nous avons constaté tantôt, fera place à l'indifférence ou même à un sentiment de répulsion. Dans le premier cas nous avons vu naître la beauté, dans le second il y a absence de beauté.

Cet exemple qui se rapporte surtout à l'élément de quantité, nous montre comment il se peut qu'un être, tout en se développant suivant la loi universelle d'égalité de l'unité et de la pluralité, opère son développement par une subordination de termes que nous avons nommée l'ordre, ou bien d'une manière qui ne présente aucun enchaînement progressif des parties dont il se compose. La même chose peut se dire de l'activité, second élément de la substance. Pourvu que toute la force contenue dans l'unité de l'être, passe dans les manières d'être, l'existence de cet être sera complète; il pourra être pensé; il sera éternellement possible dans l'entendement divin et aura pu servir de modèle à une création. Mais le développement de la force peut se faire facilement ou non, son expansion peut être rapide ou lente, son rayonnement éclatant ou terne, sans que cela rende impossible ou inintelligible l'être lui-même. La facilité du développement de la force est, comme l'ordre, un des éléments de la beauté. Par conséquent encore à ce point de vue, un être peut avoir de la beauté ou n'en pas avoir, et il n'est pas exact de dire que tout type intelligible en Dieu pris séparément doit être beau. Nous avons déjà fait observer que l'idéal du porc peut ne pas être laid, mais qu'à coup sûr personne n'y verra une belle chose.

Remarquons ici que si nous avons besoin de la régularité pour concevoir l'infini dans la multiplicité, cette nécessité n'existe pas pour l'intelligence infinie et parfaite. Ainsi, pour arriver

l'idée de l'infini en considérant le second terme de l'équation $1 = {}^1/_2 + {}^1/_4 + {}^1/_8 + \infty$, nous avons besoin d'une division uniforme qui nous permette de poursuivre la progression descendante; une pareille progression n'existant pas dans l'équation $1 = {}^1/_4 + {}^1/_{128} + {}^1/_2 +$ etc., ce ne serait que par d'autres moyens que nous pourrions savoir que cette égalité contient une infinité de termes. Ainsi encore dans l'hyperbole, courbe à deux branches qui s'étend à l'infini dans les deux sens, et qui se rapproche insensiblement de deux droites nommées *asymptotes*, qu'elle rencontre à l'infini, pour concevoir l'infini, tant dans les opérations qui servent à en découvrir l'équation que dans les figures fournies par les sections coniques, nous avons besoin d'une progression insensible. Or, nous pouvons supposer *a priori* une autre courbe de même nature qui se rapproche d'une droite à l'infini, sans jamais la rencontrer, mais d'une manière irrégulière; dans ce cas, la progression nous faisant défaut, l'infini nous échappera dans les calculs aussi bien que dans les figures par lesquelles nous chercherons à nous représenter cette courbe; nous ne saurons qu'elle est infinie que par la seule supposition que nous en aurons faite, ou comme simple possibilité. Mais Dieu qui embrasse l'infini à la fois dans son unité et dans son nombre, n'a pas besoin d'ordre, de régularité ou de progression insensible pour le concevoir; il saisit l'existence dans tous ses éléments, quelle que soit la forme de son développement interne.

Cependant, nous ne prétendons pas que l'ordre n'est pas d'une manière absolue, plus parfait que l'irrégularité. Ainsi nous admettons que Dieu a pour attributs essentiels l'ordre et la beauté; mais nous disons que les raisons constitutives des essences ou des types intelligibles en lui, ne sont pas toutes subordonnées à la notion de l'ordre et de la beauté. C'est même le contraire qui est vrai, et l'on peut dire que pour les êtres particuliers conçus éternellement par Dieu, c'est l'ordre qui est subordonné à la raison suprême ou cause finale de ces êtres. Qui soutiendra que l'éléphant, le chameau, la girafe, etc., seraient plus parfaits si leurs membres étaient disposés avec plus d'ordre et de régularité? Ils seraient plus

beaux sans aucun doute, mais non plus parfaits, car la disposition de leurs membres résulte rigoureusement de leur notion, et la changer ce serait changer leur essence même. Le bien, l'utile et le parfait ont dans l'entendement divin une valeur plus grande que l'ordre et la beauté; en d'autres termes les essences des choses sont parfaites en Dieu, parce qu'elles répondent exactement à leur but, mais elles ne sont belles et régulières dans leurs parties constitutives, que lorsqu'aucune raison n'empêche qu'elles ne le soient. Si donc nous concevons qu'un être non doué de l'activité et de l'ordre nécessaires pour constituer la beauté est possible, nous voyons aussi que Dieu a pu créer cet être sans déroger à ses qualités suprêmes : l'intelligence infinie et la beauté absolue.

« L'irrégularité, dit Hutcheson, ne marque point un défaut d'intelligence. Je prie le lecteur d'observer, qu'un agent doué d'intelligence peut imprimer une force quelconque sans se proposer aucune forme particulière, et sans avoir dessein de produire des formes irrégulières ou dissemblables, non plus que des formes régulières et semblables. Il suit de là que quoique la régularité, la combinaison et la symétrie qu'on remarque dans la construction de l'univers, supposent une intelligence, l'irrégularité qui pourrait s'y trouver n'est pas toujours une preuve du contraire, à moins qu'on ne suppose dans l'agent un sentiment de beauté, qui le détermine à agir toujours d'une façon régulière, qui lui rende la symétrie agréable, et qui exclue tout autre motif capable de le porter à agir d'une manière opposée; ce qui est tout à fait absurde. Plusieurs effets dans l'Univers paraissent être une suite des lois générales du mouvement, qui résulte d'une impulsion considérable; et l'on y remarque un grand nombre de formes, où la symétrie a été observée à dessein, à quelques égards, et négligée en d'autres. Il s'en trouve même, où l'on semble s'être proposé l'irrégularité. On découvre, par exemple, une ressemblance généralement exacte entre les deux yeux de la plupart des hommes : cependant on aurait peut-être peine à trouver dans le monde entier un troisième œil, qui leur ressemble parfaitement. On aperçoit une ressemblance grossière dans la figure de tous les hommes,

malgré les parties innombrables dont leurs corps sont composés : il serait néanmoins difficile de trouver deux individus d'une même espèce si parfaitement semblables, qu'on ne pût les distinguer; ce qui est peut-être arrangé de la sorte pour des motifs avantageux à toute l'espèce (1). »

Maintenant si l'on nous demande pourquoi certaines essences ou certains types individuels ont dans l'entendement divin un développement facile et régulier de leurs éléments substantiels, tandis que les autres n'ont pas un pareil développement et sont par suite privés de beauté, nous avouerons sur ce point notre complète ignorance. La raison dernière de l'essence de chaque chose est le secret de Dieu, et il est douteux que nous puissions jamais le pénétrer en entier. Nous ne pouvons que constater à la fois par l'expérience intérieure et par l'observation extérieure, que la force et la quantité de l'esprit ne sont pas de même nature que la force et la quantité dans les choses matérielles, et qu'il y a de même des différences spécifiques entre la force et la quantité des êtres physiques appartenant à des espèces diverses. Le développement des éléments substantiels des êtres créés est limité dans son mode et dans son étendue par les essences qui sont en Dieu de toute éternité, en d'autres termes par la raison éternelle. Chaque germe produit ce qu'il est de son essence de produire et rien autre chose. Nous concevons donc que le mode de développement des germes spirituels ou physiques créés, diffère entre eux, et que par conséquent il y ait des espèces belles et d'autres qui ne le sont pas, sans cependant pouvoir saisir la raison pour laquelle les unes ont été douées de cette qualité, tandis que les autres en ont été privées.

Mais si le *pourquoi* suprême nous échappe, le *comment* ne semble pas nous être inaccessible. Nous avons essayé de le déterminer en remontant aux éléments constitutifs de la substance, et en recherchant les lois de son développement intérieur, ou de son passage à l'existence. Nous avons vu que la beauté est une simple

(1) Hutcheson, *Recherches sur l'origine des idées*, etc., t. I. p. 122 et suiv.

modification de la substance, modification qui ne tient point aux lois premières du développement de l'être, en sorte que l'absence de beauté ne nous empêche de concevoir ni la substance, ni même l'existence. Bien qu'absolue et nécessaire comme qualité divine, et par conséquent essentielle aussi à l'être spirituel relatif, image de l'Être absolu, elle n'est pas conçue comme le but de tout être quel qu'il soit; elle est au contraire toujours subordonnée au but particulier ou à la raison dernière des choses. Or, la substance dans son développement selon la loi d'égalité de l'unité et de la pluralité, ou la loi de l'infini, obéit à ce but qui n'est que la raison divine appliquée à chaque chose. Lorsque dans ce développement son élément de quantité pourra se conformer à la notion de l'ordre, et son élément d'activité s'épancher librement, elle rencontrera la beauté. Il y a donc des choses qui par essence seront belles et d'autres qui n'auront aucune beauté essentielle. De plus, la latitude laissée au développement de l'essence ou de la substance prise dans son unité, pour la formation des individus, nous permet de concevoir comment dans certaines espèces, il pourra apparaître des individus beaux, et d'autres qui n'atteindront qu'à une sorte de médiocrité esthétique. La force, tout en se développant selon sa nature, peut, en effet, par différentes causes qui se lient au principe même de l'individuation ou aux causes finales particulières, arriver à son but facilement ou avec difficulté; la quantité peut s'ordonner plus ou moins bien dans la réalisation individuelle du type général. L'individu pourra, par conséquent, se rapprocher ainsi ou s'éloigner de la beauté idéale que comporte son espèce.

Ces considérations ne sont pas des déductions purement logiques de principes que le raisonnement seul nous fait découvrir. Elles résultent de la vue directe de notre nature spirituelle. L'âme humaine est belle par essence, mais elle peut l'être plus ou moins. Nous savons que sa beauté consiste dans l'énergie de ses facultés, dans l'ordre et l'enchaînement de ses idées et de ses sentiments, et que tout ce qui produit en elle le trouble ou l'obscurité, la faiblesse ou le désordre est contraire à cette qualité. Nous

pouvons donc en sondant notre propre substance reconnaître aisément le principe de toute beauté en nous et hors de nous, et concevoir la possibilité de l'absence de beauté dans d'autres êtres.

La substance du *moi* ne peut pas rester concentrée dans les profondeurs de l'unité abstraite. Par la présence de la force, un de ses éléments essentiels, principe d'expansion, de mouvement et de vie, il faut qu'elle se manifeste et s'épanche au dehors. D'un autre côté, la quantité spirituelle fixe et détermine cette force et l'empêche de s'échapper à elle-même. Nous avons vu que la première manifestation de la substance est l'unité, que celle-ci appelle impérieusement la pluralité ou le nombre sans terme, enfin que l'égalité de l'unité et du nombre constitue l'infini. Si nous considérons l'infinité de nos manières d'être en germe dans l'unité du moi, nous aurons ce que nous avons nommé la *puissance*; c'est la première de nos facultés, celle qui est le fondement de toutes les autres et les précède logiquement; c'est aussi la source de ce qu'il y a de nécessaire et de libre en nous. Douée de réflexion, parce que la réflexion est essentielle à l'être spirituel, notre puissance a conscience d'elle-même, et peut, dans une certaine limite, se mouvoir elle-même ou se déterminer. Mais notre être ne se manifesterait pas complétement, en d'autres termes il ne parviendrait pas à l'existence, si toutes ses manières d'être devaient toujours rester en germe; il faut qu'elles atteignent le développement qui leur est propre en affectant l'être tout entier; ce sera si l'on veut une sorte de forme spirituelle du moi, la limite de notre activité intérieure, partie des profondeurs de notre substance pensante, ou l'acte par excellence. Or, le *moi* en acte, c'est ce que l'on nomme l'*intelligence*, l'*entendement*, et cette faculté non-seulement se replie sur elle-même, ce qui lui donne la connaissance, mais se replie sur la puissance, l'excite à produire et l'éclaire dans ses déterminations nouvelles. Enfin, de même que dans la puissance nous avons vu que l'unité et la pluralité en germe ne restent pas séparées, mais sont réunies par un lien d'égalité, la pluralité en acte, qui constitue nos idées dans

l'intelligence, ne reste pas séparée de la substance de notre me à sa première manifestation ou de la puissance. Un lien de l'intelligence à la puissance, spirituel et ayant conscience de lui-même comme ces deux facultés, achève et complète notre évolution intérieure, dans ce qu'elle a de nécessaire et dans ce qu'elle a de libre. Ce lien est le *sentiment*, l'*amour* ou la *volonté*.

Cette génération intérieure de l'âme et cette subordination rationnelle de nos facultés s'offrent, à ceux qui savent les contempler, avec tous les caractères de la beauté. Lors même que la pensée ne parvient pas à se scruter jusqu'à cette profondeur, c'est encore elles qui lui donnent en quelque sorte instinctivement le type de toute beauté. La force, l'activité, la vie agit incessamment en nous; nous assistons à son développement et à son renouvellement continu; nous saisissons toutes nos manières d'être, toutes nos idées, toutes nos pensées, d'abord à l'état embryonnaire, dans notre puissance, puis en acte dans notre intelligence, enfin retournant à l'être qu'elles complètent et fécondent de nouveau par l'amour. Des profondeurs du *moi*, que nous embrassons dans ses éléments substantiels, nous voyons sortir l'unité, la simplicité de notre être, puis la pluralité de nos manières d'être. Notre unité nous apparaît d'abord comme puissance, contenant en germe toutes nos idées, ensuite comme pensée en acte, saisie par l'intelligence et sentie par l'amour. Une subordination nécessaire apparaît entre toutes nos facultés : l'amour suppose la connaissance, comme celle-ci suppose la puissance, et les trois ensemble la substance, laquelle à son tour présuppose la force et la quantité indissolublement unies. Des rapports s'établissent entre nos trois facultés; la puissance vivifie l'intelligence et l'amour; l'intelligence éclaire la puissance, la saisit et la détermine; elle excite et dirige l'amour; celui-ci enfin se rattache à l'intelligence comme à sa source, et à la puissance ou à l'être comme à son but. La diversité de nos facultés et de nos manières d'être sont subordonnées à l'unité du moi, tout en formant avec elle une égalité parfaite ou l'infini. En un mot, au sein de l'activité essentielle de notre pensée, se découvre une

dépendance non moins essentielle de nos facultés; nous voyons l'ordre et la vie à leur source même; nous contemplons la beauté de notre âme.

Cette beauté qui tient à ce qu'il y a de fondamental dans la pensée, est essentielle à l'être spirituel; rien ne saurait la détruire. Nous la retrouvons au fond du mal moral, et la laideur spirituelle ne peut l'atteindre. C'est par elle que nous avons la notion du Beau, notion aussi inséparable de l'existence de la pensée que celles d'être, de cause et d'effet, de loi, de qualité, d'ordre, etc. Pour apercevoir des degrés dans notre beauté intérieure, et concevoir, par conséquent, que des substances puissent en être privées, nous devons considérer en particulier les opérations de nos facultés.

Le jugement est l'acte par lequel l'esprit adhère au développement d'une vérité; le raisonnement l'acte par lequel il adhère au développement et à l'enchaînement de plusieurs vérités, c'est à proprement parler un jugement composé. Le jugement est le mode universel de la génération de nos idées et de nos pensées. La beauté, considérée plus spécialement dans l'intelligence, tient donc au jugement et au raisonnement; pour l'y apercevoir et nous rendre compte des degrés dont elle est susceptible, nous devons étudier d'abord ces opérations en elles-mêmes.

Dieu saisit l'infinité d'infinis que contient sa puissance, par un seul et même acte de son Intelligence, éternellement subsistant; il jouit de toute éternité du spectacle de la hiérarchie des essences en lui. L'homme, au contraire, ne saisit son être pensant dans quelques-unes de ses manières d'être que successivement; il ne parvient à la connaissance distincte de la pluralité contenue dans sa puissance que par une suite d'actes de son intelligence, et sa vue bornée n'aperçoit jamais qu'une partie bien restreinte du sublime tableau de l'enchaînement des vérités en Dieu. Dirigeant lui-même son activité intellectuelle, il va puiser dans sa propre puissance quelques-unes des propriétés de son être, les considère à part, les féconde, assiste à leur développement et y donne son assentiment. Puis les réunissant à d'autres vérités distinctes et

claires par elles-mêmes ou devenues telles par l'effort de sa pensée, il forme l'ensemble de ses connaissances, ses théories et ses systèmes, dont la vérité et la beauté résultent de leur conformité à l'enchaînement des vérités dans l'intelligence divine. Image de Dieu par les qualités essentielles de sa nature spirituelle, il s'efforce d'augmenter encore la ressemblance par le jugement, le raisonnement et la science, qui lui donnent la possession de quelques-unes des vérités éternelles.

La pensée humaine tend donc à s'élever par l'intelligence à l'unité de son être et à l'unité de Dieu. Dans cette marche ascendante, elle a recours à des unités subordonnées les unes aux autres. Tantôt elle concentre sur celles-ci toute sa force afin de se les rendre claires; tantôt elle s'en sert pour parcourir cette chaîne infinie de connaissances qu'elle aspire à embrasser comme Dieu dans toute son étendue. Analysons ce double travail.

La pensée ne se connaît que comme existante; je pense donc je suis, a dit Descartes. Si elle restait ensevelie dans les profondeurs de l'unité, à proprement parler elle n'existerait pas et ne pourrait avoir la connaissance d'elle-même. La manifestation intérieure ou la détermination de l'être en général, est une condition de toute existence; l'être en général est impossible; pour exister et devenir intelligible, un être doit réunir le général et le particulier. Tout ce que nous pourrons connaître devra donc avoir, au moins dans la pensée, les caractères de l'existence : l'unité, des déterminations de l'être ou des qualités, et enfin un rapport d'égalité, un lien indissoluble entre les modifications de l'être et l'être lui-même. Le type de toute connaissance étant le jugement, nous pouvons dire que le jugement est la perception de l'*existence* d'une chose.

L'esprit, tant qu'il reste dans son domaine propre, procède toujours du général au particulier; c'est ce qui a lieu dans tout jugement. D'abord on saisit l'idée comme unité, c'est l'essence de l'objet que l'on considère, puis comme existante à part, ce qui est en quelque sorte une première détermination que l'on peut nommer générale, enfin comme modifiée spécialement ou qualifiée.

Dans le langage ces trois moments du développement d'une idée, prennent les noms de *sujet*, de *verbe* et d'*attribut*. Le sujet domine et *régit* le verbe et l'attribut. Il y a donc, dans tout jugement, génération et subordination de termes, et avec ces deux éléments la beauté commence à paraître. Elle devient plus visible si l'on approfondit davantage encore le travail de l'esprit dans l'acquisition des connaissances.

Dans le jugement exprimé le sujet est aussi nommé *substantif*. C'est qu'en effet il n'y a que les idées de substances qui puissent avoir une existence à part et par conséquent faire l'objet d'un jugement. Cependant, notre esprit a la vue tellement bornée, qu'il est souvent forcé pour arriver à une connaissance distincte, de considérer à part les qualités et de leur donner une sorte de corps. C'est ce qu'il fait par l'abstraction, et, dans ce cas, les qualités devenues des êtres de raison, peuvent servir de sujets à des jugements. Il en est de même des rapports. Mais dans la réalité les qualités et les rapports ne peuvent jamais exister isolément; par leur nature même ils sont liés et subordonnés à des substances. Celles-ci non plus ne sont point isolées. Dans l'entendement divin toutes les essences ont des rapports mutuels, se tiennent et se lient d'une manière indissoluble. Si pour connaître nous sommes forcés de concentrer notre attention sur une seule idée, il n'est pas moins indispensable que nous puissions la rattacher aux autres idées en nous et en Dieu. C'est ainsi que nous avons recours tantôt à la division et à l'analyse, tantôt à la comparaison, à la synthèse, à la généralisation et à la classification. Nous trouvons dans toutes ces opérations de l'intelligence un principe générateur et un principe d'ordre ou de disposition pour les idées, relativement à une unité supérieure. Dans la division et dans l'analyse, la génération et l'arrangement se font en descendant de l'idée générale aux idées particulières. C'est l'ordre inverse que l'on suit dans la synthèse, dans la généralisation et dans la classification. Mais le but est toujours le même, c'est d'arriver à la vue de l'enchaînement des vérités dont le spectacle offre les caractères de la beauté par excellence.

Les idées simples et les idées collectives, saisies par l'intuition ou par la comparaison dans la puissance de notre être pensant, reçoivent par le jugement une existence indépendante et se développent comme unité et pluralité. Un jugement, en effet, ne se borne pas à la conception de trois termes simples : la notion, l'attribut et leur rapport. Chacun de ces termes peut se montrer comme pluralité. Nous l'avons déjà fait remarquer pour la notion ou l'idée prise dans sa généralité; l'attribut peut aussi être isolé et devenir l'objet d'un jugement, d'un développement nouveau; mais sans le séparer même de la notion, il se montre d'abord dans le verbe avec ses modifications de temps, de personne, de genre, de nombre et de modes, puis dans sa spécialisation dernière, comme attribut proprement dit, avec la pluralité de rapports qu'indiquent dans le langage les adverbes et les prépositions. Entre tous ces termes un ordre s'établit naturellement : le sujet collectif domine les genres et les espèces qui lui sont subordonnés; le verbe, expression de l'existence, domine les circonstances de temps, de nombre et de mode; l'attribut commande les modifications accessoires exprimées par l'adverbe et la préposition. Enfin, un lien résultant de la génération intérieure qui les a produites, rattache les unes aux autres toutes les parties, toutes les nuances du jugement et permet de les saisir toutes à la fois.

Ce que nous venons de voir dans le jugement se remarque, mais sur une échelle de plus en plus vaste, dans le raisonnement et dans les sciences.

Raisonner c'est apercevoir l'enchaînement de plusieurs vérités. Ici encore l'esprit applique le mode universel de l'existence perçu par l'intelligence, c'est-à-dire le jugement. Un raisonnement, en effet, n'est qu'un jugement sur des jugements. Nous y découvrons d'abord une vérité principe, qui contient en puissance les vérités que le raisonnement a pour but de faire éclore; puis, ces vérités à l'état distinct, selon leur degré de détermination, dans le jugement moyen et dans la conclusion; enfin, un lien entre ces différents termes, qui en fait une sorte d'organisme intellectuel dans lequel la pensée voit circuler la vie, l'activité spirituelle, comme

le sang circule dans le corps humain. Ces parties essentielles du raisonnement peuvent subir une foule de modifications et de nuances, qui se reflètent dans le discours ou le raisonnement exprimé par le langage. La beauté du raisonnement résultera toujours de sa rigueur et de sa vivacité, la première n'étant que la subordination réelle des vérités les unes aux autres, la seconde leur enchaînement en quelque sorte vital ou la déduction.

La même chose s'applique à la science, à l'ensemble de nos connaissances. Les sciences se composent de théories, parties plus ou moins vastes de nos connaissances, déduites les unes des autres. Les théories rattachées à des principes communs qui les animent d'un même souffle de vie, forment les systèmes. La beauté de la science humaine, de nos théories et de nos systèmes, dépend encore une fois de l'ordre que nous y découvrons et de cette sorte de rayonnement qui décèle la présence d'un principe vital. L'évidence est trop grande ici pour que nous nous arrêtions à le démontrer.

Mais l'âme est essentiellement simple; dans chacun de ses actes elle se retrouve tout entière. Quand une de ses facultés agit, toutes les autres agissent en même temps, quoique à des degrés divers. Il n'y a donc pas de jugement, de raisonnement ou de science sans que l'amour et la volonté n'y soient mêlés. L'adhésion de l'esprit dans ces différents actes de l'intelligence est le signe évident de la part qu'y prend le sentiment. D'ailleurs, toute vérité qui se développe en nous est un épanouissement de notre être; et tout ce qui nous complète, tout ce qui augmente la possession de nous-mêmes, augmente par cela même notre jouissance intérieure, ce qui n'est autre chose que l'amour. Enfin, une vérité nouvelle dans l'intelligence donne de nouvelles forces à notre puissance, et cette fécondation serait impossible sans l'action de l'amour, de même que la vie physique serait impossible dans le corps humain, si le sang ne revenait sans cesse au cœur pour y recevoir l'impulsion qui le fait circuler dans les veines. Le sentiment, toujours mêlé au travail de notre intelligence, se retrouve dans le discours, où il apparaît par les interjections, la

tournure de la phrase, la chaleur de l'argumentation et les nombreuses figures de rhétorique.

Ici encore la beauté se montre avec les caractères que nous lui avons reconnus. A mesure que nous nous complétons, notre amour augmente. Plus les vérités que nous acquérons sont vastes, plus l'amour que nous ressentons est vif, et lorsque nous nous élevons jusqu'à Dieu, notre amour arrive à son plus haut degré, il s'élance avec ardeur vers l'infini absolu. Les nuances de notre amour correspondent donc à la subordination des vérités que nous apercevons; et si l'amour est essentiellement vie et activité spirituelle, il n'est pas moins essentiellement ordre et harmonie.

Nous venons de voir la beauté dans chacune de nos facultés en acte. Mais il suffit de se consulter pour reconnaître que cette beauté n'y est pas immuable. Elle varie en une infinité de degrés; tantôt elle brille du plus vif éclat, tantôt elle semble s'éclipser et se réduire à notre beauté essentielle, tantôt enfin elle passe avec plus ou moins de rapidité du degré inférieur au degré supérieur. Étudions-la dans ces états divers.

Nous n'apercevons pas, comme Dieu, toutes les vérités dans notre puissance, selon leur rang et leur importance absolue ou relative, par un seul et même acte de notre intelligence. Nous n'en apercevons que quelques-unes, et seulement d'une manière successive. Mais, de plus, nous sommes bien loin de suivre, dans ce travail d'acquisition de nos connaissances, l'ordre rationnel et de partir des vérités premières pour redescendre d'échelon en échelon aux vérités les moins importantes. Dans ce vaste arsenal d'idées et de pensées que nous portons en nous, nous puisons à peu près au hasard, et ce n'est que pour obéir au besoin impérieux d'ordre et d'unité, résultat de la constitution même de notre être spirituel et de notre union à Dieu, que nous nous efforçons de coordonner nos connaissances. Souvent nous débutons par des vérités d'un ordre secondaire, et nous en négligeons d'autres d'une portée incomparablement plus grande. Souvent aussi nous n'apercevons pas le lien qui unit celles que nous sommes parvenus à acquérir. Enfin, au défaut d'ordre dans nos idées vient encore

: joindre une sorte d'inertie et d'engourdissement passager de la ensée. Nos efforts restent impuissants à nous découvrir l'enchaînement des vérités, un nuage semble s'étendre sur notre intelliience, la lumière se voiler et nous dérober la vue de notre beauté ıtérieure.

Dans les jugements et les raisonnements, dans les théories et s systèmes, ne pouvons-nous pas constater à tout instant soit un éfaut d'ordre, soit un défaut de liaison, soit enfin l'un et l'autre la fois. Nous ne parlons pas ici des erreurs nombreuses qui ssiégent la pensée humaine, des faux systèmes, des théories ıbsurdes, des sophismes de toute espèce, par lesquels l'esprit cherche à justifier le mal, ou à le revêtir des couleurs attrayantes du beau et du vrai. Mais la vérité elle-même, l'apercevons-nous toujours avec ordre et clarté? Les sciences les plus certaines ne sont-elles pas quelquefois une réunion de vérités mal enchaînées? Les raisonnements et les jugements, quoique vrais en eux-mêmes, ont-ils toujours dans toutes leurs parties une liaison rigoureuse, un ordre rationnel? Ainsi la phrase, expression du jugement, ne se traîne-t-elle pas quelquefois lourde, sans élégance et sans beauté; quelquefois aussi les termes qu'elle renferme ne semblent-ils pas bouleversés, comme si la pensée au lieu de suivre un chemin facile et agréable, s'égarait dans un sentier rocailleux entrecoupé de ravins et bordé de précipices?

Enfin, notre amour lui-même n'est pas toujours proportionné à l'excellence de l'être ou de la pensée qui en est l'objet. Et ici nous ferons la même remarque que pour l'intelligence : nous ne considérons pas l'amour s'attachant à l'erreur, à l'être dégradé et détourné de sa destination véritable, en un mot le mal, le désordre aimé et voulu; mais nous entendons parler de l'amour pour le bien absolu et pour tous les biens relatifs qui sont dans l'ordre éternel des choses. Ne constatons-nous pas chaque jour au fond de nous-mêmes des défaillances dans notre amour pour les choses qui en sont le plus dignes, tandis que notre sentiment s'éveille dans toute sa force pour des vérités ou des biens de peu d'importance? Ce n'est pas encore le mal, mais ce sont des nuances dans

l'amour qui ne correspondent plus rigoureusement à l'ord par l'intelligence. L'ardeur, la vie peut se ralentir dans et dans la volonté, comme nous l'avons vu dans la puiss dans l'intelligence.

Tout en constatant ces degrés divers de beauté en nou nous concevons toujours comme existants. Par là nous co aussi que des êtres puissent exister sans beauté. De mê notre être pensant reste toujours beau de sa beauté ess quoique la beauté de ses facultés en acte puisse varier à nous concevons que l'ensemble des essences pensées éterne par Dieu, soit la beauté absolue, quoique quelques-unes elles prises séparément puissent être privées de beauté. D sciences, dans nos systèmes, dans nos théories, il en est de l'ensemble peut être beau sans que toutes les parties soient Nous saisissons plusieurs types en Dieu et en nous qui sai de la laideur, sont cependant privés de beauté, soit que reste engourdie en eux sous la quantité, soit que son dév ment intérieur ne se fasse pas avec l'ordre le plus parfait puisse concevoir. Enfin, à l'image de ce qui se passe e nous comprenons encore que ce qui est beau par essence, prendre, dans l'infinité des individus de l'espèce que nous dérons, une foule de degrés, sans cesser d'exister, et se cher ainsi plus ou moins de son type en Dieu.

En sondant les profondeurs de la pensée et en analys opérations de nos facultés, nous avons essayé de nous compte aussi clairement que possible de cette modificatio substance que l'on nomme la beauté. Nous avons pu co ainsi que si la substance doit toujours avoir deux éléments i lublement unis : l'activité et la quantité, l'un ou l'autre deux éléments peut prédominer dans son développement avons remarqué encore que le mode suivant lequel la subst développe ou existe, bien que toujours infini, peut prése enchaînement et une subordination des parties de la quar en être privé, laisser facilement circuler la vie ou lui oppo obstacles et l'étouffer plus ou moins. Ces deux observatior

ont fait concevoir la possibilité de cette qualité des êtres que l'on nomme la beauté, et aussi de son absence. Elles vont nous donner maintenant le premier principe de la science du Beau.

Nous avons vu par l'examen de notre beauté intérieure et par l'analyse de la beauté dans les cas particuliers qui se sont présentés à nous, que le caractère essentiel et le plus général du Beau, est de laisser apercevoir facilement l'unité à travers la diversité. Or, nous savons que dans toute substance il y a deux éléments, la force et la quantité, qui, par leur union, donnent nécessairement naissance au développement de l'être ou à l'existence, et que ce n'est que dans ce développement que la beauté peut apparaître. Comment donc la quantité et la force pourront-elles laisser apercevoir l'unité? Évidemment la première en s'arrangeant avec régularité, en reflétant l'unité dans des rapports d'égalité qui serviront comme d'échelons pour arriver par des unités de plus en plus simples, à l'unité supérieure qui constitue l'essence particulière de l'être que l'on considère. La seconde, en circulant librement, sans obstacle, sans effort, mais d'une manière toujours saisissable, ni trop lente, ni trop rapide, ce que la présence de l'ordre lui permettra en général. L'ordre est donc la première condition de la beauté; la manifestation facile de la vie en est la seconde.

D'après cela nous voyons que si la force est étouffée sous la quantité et ne circule que lentement ou avec peine dans le développement de l'être, il n'y aura pas de beauté, ou qu'il n'y en aura qu'à un degré inférieur. Si le développement se fait sans ordre, sans suite, sans régularité, la beauté n'existera pas, et la vie, quelque intense qu'elle soit, ne pourrait donner à l'être cette qualité. Mais si la vie n'y est que faible, et qu'il y ait de l'ordre, de la régularité, de la proportion, de la symétrie dans la disposition des parties, il y aura déjà un certain degré de beauté. Enfin, si à cet ordre des parties, on ajoute une activité énergique, la vie, le mouvement ou la force, la beauté s'élèvera de plus en plus, jusqu'à ce qu'on arrive à l'ordre absolu et à l'activité sans bornes ou à Dieu, en qui réside la Beauté suprême.

Nous voici parvenu, par les déductions philosophiques et l'étude approfondie de la pensée, au même résultat que celui que nous ont déjà donné l'observation psychologique et la discussion des différentes opinions sur les principes du Beau. Le Beau est composé de deux éléments essentiels : l'ordre et l'activité se manifestant avec facilité dans le développement de l'être. Ce sera donc l'ordre actif ou animé, l'ordre expressif, ou encore *l'ordre vivant*. En substituant maintenant dans cette synthèse des éléments du Beau, la définition de chacun d'eux, nous aurons la définition du Beau lui-même. *Le Beau est une qualité ou propriété de l'être, en vertu de laquelle toutes les parties dont celui-ci se compose, sont disposées avec ordre d'après l'unité déterminée par son essence, et qui permet à la force ou à la vie dont il est animé de se manifester facilement.*

Cette définition n'est au fond que celle de Pythagore qui faisait consister le Beau dans l'*Harmonie*. Si l'on rapproche ce mot de ses idées sur l'âme (1) et sur le mouvement des sphères célestes, il ne peut y avoir de doute sur le sens qu'il lui attribuait : la beauté, c'était, pour lui, le mouvement et la vie dans l'ordre et dans le nombre.

On s'est souvent servi du mot *Harmonie* pour définir le Beau; mais presque toujours on a entendu par là l'ordre, la régularité, la symétrie, l'unité dans la variété. Parmi ceux qui y ont attaché en outre une idée d'activité intérieure, nous citerons Bouterwek. Bien que ce disciple de Kant se soit séparé de son maître sur quelques points, la théorie qu'il a exposée dans la seconde édition de son traité d'Esthétique (2), est restée dans ses parties principales une reproduction des systèmes de Kant et de Baumgarten. L'analyse qu'il a faite des éléments du Beau mérite seule de nous occuper ici.

On nomme beau, selon lui, l'objet qui éveille et détermine en nous, le sentiment primitif de l'harmonie de toutes nos facultés.

(1) Voir supra, p. 195.

(2) *Aesthetik von Fried. Bouterwek*, Gottingen, 1815.

Ce sentiment qui à l'origine est indéterminé mais conforme à notre nature spirituelle, il l'appelle esthétique, pour le distinguer du sentiment intellectuel, du sentiment moral et du sentiment religieux. Dans cette harmonie de nos facultés l'intelligence intervient sans doute, mais l'idée du Beau qui part d'un sentiment indéterminé, se résout toujours en un sentiment. L'idée du beau reste donc plus ou moins obscure, et par suite le beau est indéfinissable. On doit se borner à rechercher ses principaux éléments, sans espérer de les saisir tous, ni de déterminer exactement ceux que l'on parvient à reconnaître, parce que leur connaissance théorique se perd dans un sentiment que l'intelligence ne peut pénétrer entièrement (1).

Pour qu'un objet nous intéresse esthétiquement ou produise en nous le sentiment de l'harmonie de nos facultés, il faut qu'il soit harmonique en lui-même. L'*harmonie intérieure* est l'élément fondamental de la beauté. Elle est nommée intérieure, parce que le principe de l'unité de ses rapports est en elle-même, et non dans une chose extérieure. Lorsqu'elle est basée sur des rapports déterminés des parties au tout, elle se nomme symétrie ou beauté architectonique. Cependant pour que des formes régulières nous inspirent un intérêt esthétique, il faut quelque chose de plus que la simple unité dans la variété; il faut une certaine indétermination qui laisse un champ libre à l'activité de l'imagination, faculté sans laquelle il n'y aurait pas d'harmonie intérieure de nos facultés ni par conséquent de sentiment du beau. Lorsque la diversité obscurcit l'unité intérieure d'un objet, sans cependant la faire disparaître, on a la *beauté libre* ou *irrégulière* qu'il appelle aussi *romantique*. L'harmonie intérieure renferme donc, outre un principe d'ordre et de régularité, un principe actif. Celui-ci se manifeste plus spécialement dans trois autres éléments du Beau, que Bouterwek nomme : l'*expression*, la *grâce* et l'*infini*. La beauté de la forme a déjà quelque chose qui nous fait penser et sentir; c'est le premier degré de l'expression. Mais la véritable expression

(1) *Aesthetik von Fried. Bouterwek*, t. I, p. 18, 41, 48, 55, 57, 85.

esthétique, âme de la beauté, c'est l'expression spirituelle, à laquelle l'imagination donne la vie et la couleur. La grâce est une modification de l'expression esthétique qui ne peut se définir; elle est toujours une manifestation de la *vie active* et présente quelque chose de doux. Enfin, ce qui fait la dignité humaine étant l'aspiration vers l'infini, l'objet beau devra par un de ses éléments éveiller en nous cette aspiration. La grâce en donnant une sorte de magie au beau, nous inspire déjà une idée obscure de l'infini, mais pour que la beauté soit parfaite, il faut qu'elle éveille cette idée d'une manière plus complète (1).

Bouterwek a prétendu faire de l'esthétique une science indépendante de la philosophie et lui interdire la discussion des problèmes dont s'occupe spécialement la métaphysique. C'est à cette prétention tout autant qu'aux axiômes de Baumgarten et de Kant sur l'obscurité de l'idée du Beau, axiômes auxquels il est resté fidèle, qu'il faut attribuer le peu de profondeur de sa théorie. On peut s'étonner surtout qu'après avoir déterminé avec quelque précision les éléments du Beau, il ait proclamé l'impossibilité d'en donner une définition. La principale cause de cette contradiction, c'est qu'il a attaché une trop grande importance à un caractère du Beau qu'il convient de faire ressortir ici et qu'exprime notre définition.

L'idée du beau est une idée de perfection; elle n'admet que des degrés d'intensité; elle ne peut, comme les idées de grandeur, être exprimée exactement par un symbole. La raison en est que, quoiqu'elle renferme un élément d'ordre, lequel est toujours susceptible de mesure, parce qu'il tient à l'étendue, à la quantité et au nombre, elle offre un élément vital ou dynamique, qui, de sa nature, est libre et ne peut être mesuré. Outre l'ordre déterminé par l'unité de l'être, la beauté exige que la vie se manifeste facilement. Or, la facilité est évidemment une chose toute relative et à la nature de l'objet et au caractère particulier de l'esprit qui

(1) *Aesthetik von Fried. Bouterwek*, t. I, p. 86 et suiv., 124 et suiv., 136 et suiv.. 145 et suiv.

jugé. Les idées de perfection ne pouvant être emprisonnées dans des mots, comme le sont les idées de grandeur dans les symboles mathématiques, il en résulte que la définition du Beau, pour être vraie, doit indiquer ce caractère; on ne peut en conclure avec Bouterwek que le Beau est indéfinissable.

Ceci répond à une objection de Burke que nous avons déjà fait connaître (1). Nous avons vu que cet auteur pour combattre le système qui place le beau dans l'ordre, la proportion et la symétrie, fait remarquer que, s'il en était ainsi, la beauté pourrait être mesurée, parce que l'ordre, la proportion et la symétrie appartiennent à l'étendue et à la quantité, lesquelles sont essentiellement divisibles. Cet argument qui lui paraît une réduction à l'absurde, serait invincible, en effet, si l'on prétendait que la quantité et l'ordre entrent seuls dans la notion du Beau. Mais il n'en est point ainsi. Non-seulement la beauté, comme toute autre chose, ne se peut concevoir sans la force et la quantité, mais la force y apparaît libre, non asservie par la quantité, comme dans les sciences mathématiques. C'est pour cela que si l'élément d'ordre dans la beauté peut être mesuré, elle-même, comme ensemble de l'ordre et de la vie, échappe à toute mesure. Nier l'élément vital du Beau ou la *manière*, comme s'exprime Burke, est une erreur qu'il réfute fort bien en montrant que la beauté ne saurait être mesurée exactement; mais nier que l'ordre, la proportion, la symétrie, idées de grandeur, entrent dans la notion du Beau, est une erreur non moins évidente et que repousse l'étude attentive de l'âme, ainsi que l'analyse scrupuleuse de la beauté partout où elle nous apparaît. Que l'on considère, en effet, la nature, les arts, les sciences, nos idées et nos sentiments, toujours on reconnaîtra que la beauté y décèle par un certain côté la présence de la quantité matérielle ou de la quantité intelligible. Dans la poésie ne rencontrons-nous pas les lois de la mesure; dans l'amour lui-même n'y a-t-il pas quelque chose de fixe qui en constitue la durée, la constance? et tout cela où aurait-il sa source, si ce n'est dans la quantité?

(1) Voir supra p. 135.

Faisons remarquer encore que c'est par suite de la présence des deux éléments de l'ordre et de la vie dans la notion du Beau, et de l'indétermination inhérente à l'élément vital, qu'il y a tant de divergence dans les jugements que l'on porte sur la beauté d'un même objet. Nulle définition ne pourrait faire disparaître cette divergence, parce qu'elle résulte de la nature même du Beau et de celle de l'esprit. Les uns s'attachant surtout à l'élément d'ordre, n'admirent que ce qui est parfaitement régulier; tandis que les autres n'estiment que la vie, l'activité, la force spirituelle ou physique, et sont peu touchés de l'ordre, de la symétrie, de la proportion et de la régularité. De plus, les degrés d'intensité de la force sont saisis différemment selon les dispositions permanentes ou accidentelles de chacun. Mais quand on examine attentivement ces divergences d'opinion, on remarque que quelque restreinte que soit la place laissée à l'un où à l'autre des deux éléments du Beau, ils sont admis tous deux. Ainsi, les partisans de l'ordre, reconnaissent une sorte de vie dans l'ordre lui-même ; et ceux de l'activité ou de l'élément vital ne donnent pas le nom de beaux aux objets qui n'offrent que désordre et confusion, quelque vivants qu'ils puissent être.

Nous ajouterons enfin que la définition du Beau que nous avons présentée, indique que la beauté n'est pas une qualité fixe, la même pour tous les êtres quels qu'ils soient. Nous avons déjà fait remarquer en traitant de l'ordre au chapitre précédent, que la disposition des parties d'un être est subordonnée à son but, lequel constitue en même temps son essence ou son unité, puisque celle-ci est la première détermination de la substance, et par conséquent la première manifestation du but particulier qu'elle doit atteindre. Il en est évidemment de même de la force, dont le développement ne peut se faire au hasard, mais doit être guidé par la quantité vers un but déterminé. La beauté ne saurait donc être la même pour l'âme, pour le corps humain, pour l'animal, pour la plante, etc., bien que le Beau ou la notion générale exprimée par la définition, soit toujours un et identique à lui-même, dans tous les cas particuliers où la beauté nous apparaît. De plus, pour un être quel-

conque, la perfection dans son espèce n'étant que la réalisation de son essence par les moyens les plus simples, et sa perfection individuelle ou relative, sa conformité au type intelligible et éternel qui lui sert de modèle particulier en Dieu, il en résulte que la beauté sera toujours intimement unie à la perfection propre à chaque être. Mais le contraire n'est pas toujours vrai ; la perfection peut se rencontrer sans la beauté, puisqu'il se peut qu'un être atteigne à son but autrement que par un développement facile de sa force intérieure et sans que les parties qui le composent prennent une disposition régulière et symétrique.

L'union intime de la beauté et de la perfection a souvent fait confondre ces deux idées. Le Père André, Wolf, Baumgarten, Mengs, Reid et Gioberti font cette confusion, soit dans les définitions qu'ils donnent du Beau, soit incidemment dans quelques-unes des parties de leurs ouvrages.

Le Père André dit : « qu'il y a dans tous les esprits une idée du beau, et que cette idée dit excellence, perfection (1). »

Dans sa Psychologie, Wolf prétend que la beauté consiste dans la perfection, et que c'est par la force de cette perfection que la chose qui en est revêtue est propre à produire en nous du plaisir. Puis il distingue deux sortes de beauté, la vraie et l'apparente : la première est celle qui naît d'une perfection réelle ; la seconde, celle qui dérive d'une perfection apparente.

Nous avons vu ailleurs que Baumgarten définit également le Beau par la perfection sensible.

La définition que donne Raphaël Mengs est à peu près la même. La beauté, selon lui, est la perfection figurée et visible de la matière. Son système, emprunté à Platon, à Leibnitz et à quelques philosophes allemands, est remarquable à plus d'un titre, bien qu'il ne soit pas exposé peut-être avec toute la précision et la clarté que l'on pourrait désirer. Résumons-le ici en quelques mots pour faire comprendre sa définition.

Dieu seul étant doué de la perfection absolue, la Beauté est un

(1) Le Père André, *Essai sur le Beau*, p. 3.

attribut de la divinité; mais, dit-il, elle reste invisible pour nous tant qu'elle ne se manifeste pas dans la matière. Rien n'est visible sans la matière; tout objet matériel doit avoir une forme, et celle-ci est la mesure de la puissance que le Créateur lui a donnée. Dans cette puissance se trouve, comme dans un point central, la perfection dont l'objet est susceptible, et sa beauté résulte de l'accord de ses formes avec leur cause. Cet accord se réaliserait toujours dans la nature si des accidents ne contrariaient le développement de la force. Ainsi, si l'âme humaine n'était contrariée dans son développement par les passions, la beauté parfaite se trouverait dans l'homme. Nous connaissons la cause ou la perfection invisible des choses par l'expérience qui nous révèle leur destination. Mengs assimile la cause, la perfection invisible de chaque chose à son idée; il voit, par conséquent, dans les idées des agents de la nature. Il veut aussi que toute perfection participe toujours de la nature divine, et cette confusion de la puissance des choses créées et de leur type en Dieu, le met sur la pente du panthéisme allemand.

Voici, au reste, comment il explique lui-même sa définition de la Beauté : « La perfection de la matière consiste dans son analogie avec nos idées; et nos idées sont fondées sur la connaissance de la destination des choses. Une chose est parfaite lorsqu'elle n'offre qu'une idée, et qu'elle est exactement une avec cette même idée. Les perfections peuvent être regardées comme les agents de la nature, dont les plus parfaits sont ceux qui dans leur espèce remplissent le mieux leur destination. C'est pourquoi ce qui est laid est en quelque sorte beau, à cause de l'utilité qui en résulte à la place qu'il occupe. Mais ce qui n'a qu'une seule cause par laquelle il a une parfaite identité avec la matière, est d'une plus grande perfection que ce qui en a plusieurs. Ce qui tient à l'idéal est plus parfait que ce qui tient à la matière. L'idéal peut communiquer de sa perfection à la matière, et la matière est susceptible de la recevoir (1). »

(1) Mengs. *Œuvres complètes*, t. I, p. 95 et suiv.

D'après cela, Mengs veut que l'artiste s'élève au-dessus de la matière jusqu'à la cause qui anime et donne sa destination à la chose. Il doit, dit-il, faire disparaître en elle l'accidentel, et lui imprimer l'empreinte de l'idéal en lui donnant une seule cause visible. Ainsi, la forme ronde qui n'a qu'une cause : l'extension de son point central, est la plus parfaite de toutes. Au reste, la beauté se trouve dans tout ce qui existe, car il n'y a rien d'inutile; mais elle diffère selon la destination de chaque chose. Une chose est donc belle quand elle est parfaite dans son genre, ou conforme à sa destination.

Reid, le philosophe de l'école écossaise, veut aussi que la beauté soit la perfection ou l'excellence de nature.

Nous avons déjà fait connaître, au moins dans ses parties principales, le système de Gioberti. Nous avons vu que ce philosophe définit le Beau : l'union individuelle d'un type intelligible avec un élément fantastique, faite par l'entremise de l'imagination esthétique. En nous, le beau sera donc la correspondance parfaite d'une image créée dans l'imagination, avec le type intelligible ou l'idée spécifique que l'esprit voit en Dieu. Hors de nous, le beau naturel sera la pleine correspondance de la réalité sensible avec l'idée qui la vivifie et la représente. Il veut, il est vrai, que toute conception du beau soit formée de deux éléments, l'un intelligible donné par la raison, l'autre sensible fourni par la sensibilité, et que l'imagination transforme ces deux éléments pour former un tout mental. Mais, il est par trop évident que l'imagination ne fait que transformer les images sensibles pour les approprier au type intelligible, lequel reste absolu, immuable comme la pensée divine, et sert de modèle à la création fantastique de l'imagination. Le beau en nous et hors de nous ne peut donc être, pour lui, que la perfection rendue sensible.

Pour répondre au système qui voit la beauté dans la perfection, il est nécessaire de distinguer deux espèces de perfection. Ou bien on considérera une chose en elle-même et on jugera de sa perfection d'après le type qu'elle doit réaliser, ou bien on la comparera à une autre. Dans le premier cas il s'agira de

la perfection proprement dite, dans le second de l'excellence de nature.

Pour que la beauté fût la perfection dans le premier sens, et c'est ainsi que l'entend Mengs notamment, il faudrait que tous les types dans l'entendement divin fussent beaux, et que, par conséquent, comme le remarque Jouffroy, l'idéal du porc ou de l'âne fût une belle chose. Or, c'est ce qui n'est pas. La perfection d'un être ne le rend donc pas beau, et pour savoir s'il l'est réellement, c'est à un autre principe qu'il faut recourir.

Sera-ce à l'excellence de sa nature, à la place qu'il occupe dans l'échelle des êtres en général ou dans l'espèce à laquelle il appartient? Cela ne pourrait être vrai qu'à l'égard des genres comparés entre eux. Ainsi, en général, l'être spirituel sera plus beau que l'animal, l'animal plus beau que la plante, celle-ci plus belle que la pierre. Mais les genres n'existent pas indépendamment des individus. Or, dans chaque genre, il pourra y avoir des espèces belles et d'autres qui ne le seront pas; dans les espèces elles-mêmes, il pourra y avoir des individus beaux et d'autres privés de beauté, sans que pour cela la supériorité qu'ils tiennent de leur nature soit modifiée ou détruite. Un être spirituel qui n'aurait que le *minimum* de beauté qu'il peut avoir, restera toujours supérieur, par sa nature prise dans son ensemble, au plus bel animal; à son tour l'animal même privé de beauté sera toujours supérieur, considéré de même, à la fleur la plus belle. Enfin, quant à l'excellence de nature des individus d'une même espèce, il est évident qu'elle ne correspond pas toujours au degré de beauté qu'ils possèdent, et réciproquement que ce degré de beauté ne résulte pas invariablement de leur bonté intrinsèque. On voit donc que ce n'est pas d'après le rang qu'occupe un être particulier dans la hiérarchie des choses possibles ou dans une série donnée, que l'on pourra juger de sa beauté. Nous sommes ainsi forcément amenés à rechercher ailleurs la règle du beau, puisqu'elle ne peut se trouver ni dans la perfection absolue de chaque chose, ni dans la perfection relative ou l'excellence de nature.

Une réponse analogue peut se faire au système qui confond l

Beau avec le Vrai. S'il faut en croire la tradition, le père de ce système serait Platon. On lui attribue, en effet, cette définition célèbre : *Le Beau, c'est la splendeur du Vrai*, définition qui ne semble se rapporter qu'au développement de l'être et à son rayonnement extérieur, saisis par l'intelligence seule. Après lui, une foule d'auteurs ont adopté cette définition. Nous avons vu que pour M. Cousin, le Beau c'est le Vrai rendu sensible. Lamennais, dans son *Esquisse d'une Philosophie*, dit aussi que « le Beau c'est le Vrai, en tant qu'il est, dans sa manifestation, simultanément perçu par l'intelligence et senti par l'amour (1). » Cette définition n'ajoute rien à celle que l'on attribue à Platon, car il est évident que toutes les idées sont simultanément perçues par l'intelligence et senties par l'amour.

L'école de Hegel définit également le Beau par le Vrai, mais ce mot y a un sens particulier que nous avons déjà signalé. Nous allons le préciser en analysant ici la théorie du Beau présentée par Frédéric Thiersch, celui des disciples de Hegel, qui nous semble avoir donné le plus de netteté aux idées du maître.

On sait que l'identité de l'esprit et de la nature, du sujet et de l'objet, est le principe commun du système philosophique de Schelling et de celui de Hegel. Mais tandis que Schelling n'admettait cette identité que dans l'unité, puisqu'il prétendait que dans le développement, l'esprit et la nature sont deux choses distinctes, Hegel a essayé, par un retour aux idées de Fichte, de faire disparaître cette inconséquence. Il a échoué et il devait échouer, parce que la nature des choses s'y oppose. Malgré ses hypothèses et ses explications ingénieuses, la distinction entre l'esprit et la nature subsiste dans son système comme dans celui de Schelling.

Il a compris que si dans l'unité de l'Être il y a identité absolue de l'esprit et de la matière, on ne peut employer deux mots pour exprimer une essence unique. Il la nomme *Idée*. Mais l'Idée en se développant prend différents caractères qui le forcent à lui donner des noms différents. A son premier moment de développement il

(1) F. Lamennais, *Esquisse d'une philosophie*, Paris, 1840, t. II, p. 311.

l'appelle *Idée primitive;* à son second *réalité* ou *nature;* enfin à son troisième moment, qui est la synthèse des deux premiers, il la nomme *esprit, Idée véritable.* La distinction, on le voit, au lieu d'être simultanée dans le développement de l'Être, comme l'admettait Schelling, est successive. Voilà toute la différence.

Dans l'école hégélienne, l'idée primitive ou la substance saisie en elle-même reçoit le nom de Vrai. Peut-être cette dénomination ne conviendrait-elle qu'à l'idée arrivée à tout son développement dans l'esprit humain, puisque ce n'est que là, dans le système de Hegel, qu'elle acquiert la conscience d'elle-même. Quoi qu'il en soit, en donnant le nom de Vrai à l'unité de la substance saisie par la pensée, ce philosophe n'a fait qu'ajouter une restriction au sens ordinaire de ce mot, sans en changer complétement la signification, comme quelques-uns de ses disciples l'ont prétendu. Ce que nous dirons de la confusion du Beau et du Vrai dans le sens ordinaire, s'appliquera donc aussi aux systèmes d'esthétique de l'école de Hegel, et notamment à ceux de Chr. H. Weisze (1) et de Fréd. Thiersch (2).

Ce dernier, en partant des principes de Hegel, a défini le Beau: la manifestation du Vrai dans la forme. L'Être en soi ou l'*Idée* c'est l'unité. L'idée comme fondement et substance du devenir des choses est le Vrai ou l'idée du Vrai ; comme manifestation de la substance, c'est-à-dire comme vérité dans la forme, c'est le Beau ou l'idée du Beau; enfin comme pénétration mutuelle de la substance et de la forme, de la Vérité et du Beau, c'est le Bien. Le Vrai, le Beau et le Bien, sont ainsi trois faces d'une seule et même chose : l'Être en soi. Dans l'unité se trouve le germe de la pluralité. Lorsque le germe s'est développé d'après son principe, l'être est passé à *l'existence.* Le beau est partout où le vrai se manifeste dans la pluralité sans perdre son unité. Pour expliquer le passage de l'être à l'existence, tandis que Weisze se borne à invoquer la loi des contraires et de leur résolution dans une idée supérieure,

(1) Ch. H. Weisze, *System der Aesthetik als wissenschaft von der Idee der schœnheit.* Leipzig, 1830.

(1) Fr. Thiersch, *Allgemeine Aesthetik.* Berlin, 1846.

dement de la logique de Hegel, Thiersch a cherché à préciser rantage la force de génération qu'il attribue à l'idée. L'idée conérée comme fondement de la pluralité contient trois éléments : *matière*, la *tendance* et la *connaissance*. Il qualifie aussi la prerère de *substance;* la tendance (nisus formativus) se présente nme *force*, *mouvement* et *volonté;* la connaissance renferme en le *but*. La pénétration de ces trois éléments forme la *puissance*. ns l'idée sont donnés en puissance les genres, les espèces et les dividus; toutes les propriétés d'une chose sont en germe dans dée, et elles se développent d'après un principe déterminé par but. La vie est le devenir d'une chose dans sa manière intéeure et son rapport à l'être; c'est la forme par laquelle cette hose en sortant de la source de l'invisible et de la substance passe ans le monde de l'intelligible. Ce qui a lieu dans la nature trouve a correspondance parfaite dans l'esprit; à la beauté sensible répond la beauté spirituelle et morale. Enfin, pour que le vrai se manifeste comme beau par la forme, il faut qu'il obéisse à trois principes que Thiersch nomme : l'unité dans la diversité, l'organisme et l'expression. L'unité dans la diversité découvre l'idée, laquelle précède et produit le tout. L'organisme, c'est la structure ou l'arrangement de la diversité d'après le principe du rhythme et de la symétrie. L'expression manifeste le mode particulier de vie et de signification qui se trouve dans l'être; dans les productions de l'art, elle se nomme style (1).

Il y a dans ce système des observations de détail dont l'exactitude est incontestable, et souvent l'auteur approche de la vérité. Mais son point de départ est erroné. En définissant le Beau, le vrai manifesté par la forme, il est arrivé à une conséquence inadmissible : l'attribution de la beauté à tous les êtres de la création.

« Le Beau, dit fort bien Gioberti, n'est point le vrai pris en lui-même; car il y a des vérités qui ne sont pas belles; et quand la vérité est belle c'est par une qualité qui survient et s'ajoute à sa nature, ce n'est pas par elle-même, qu'elle participe à ce privi-

(1) Thiersch, *Allgemeine Aesthetik*, p. 2, 3, 25, 31, 32, 33, 36, 245, 314, 408.

lége. Ainsi par exemple une équation algébrique ne peut être jugée belle qu'autant qu'elle exprime des éléments de quantité réunis avec une certaine harmonie et revêtus d'une forme élégante; elle ressemble à une idée énoncée avec des phrases charmantes, ou bien à un emblème ingénieux gravé sur une pierre précieuse (1). »

Qu'est-ce que la vérité? C'est la conformité de la connaissance à son objet, ou plutôt c'est l'identité de l'être et du savoir. Tout ce que Dieu pense est vrai d'une manière absolue, parce qu'il le tire de son propre fond sans intermédiaire, et que tout ce qui peut exister se trouve en lui avec les caractères de l'éternité et de la nécessité. La possibilité d'une chose saisie par l'intelligence divine devient le type de cette chose, son modèle éternel, son idéal. Tous les types en Dieu sont autant de vérités particulières qui participent de la vérité et de la réalité de son être lui-même. Quand, par l'union de nos idées aux idées divines nous saisissons ces types ou modèles, ils deviennent aussi des vérités pour nous. Si donc la beauté était synonyme de vérité comme on le prétend, il en résulterait que tout ce qui est possible serait beau dans l'entendement divin, et que pour nous aussi les types intelligibles des choses, les idées spécifiques ou individuelles seraient toujours accompagnés de cette qualité exquise que nous n'avons pourtant reconnue que comme le privilége de quelques êtres. C'est la conséquence à laquelle arrive Thiersch. Toute chose créée est belle dans son genre, dit-il, si son idée ou sa substance se manifeste sans trouble dans sa forme. La laideur ne résulte que des circonstances extérieures qui contrarient ou altèrent le développement du germe contenu dans la substance (2).

C'était aussi l'opinion de Platon qui ne pouvait concevoir que parmi les idées divines, il s'en trouvât qui ne fussent pas belles. Gioberti, malgré la remarque très-judicieuse que nous venons de transcrire, l'admet également (3), et nous pourrions citer encore

(1) V. Gioberti, *Essai sur le Beau*, p. 12.
(2) Thiersch, *Allgemeine Aesthetik*, p. 33 et 56.
(3) Gioberti, *Essai sur le Beau*, p. 50.

un grand nombre de philosophes spiritualistes qui ont partagé le même avis. Sans introduire ni le mal, ni l'imperfection, ni la laideur en Dieu, la théorie de l'existence nous permet de comprendre comment dans l'infinité des choses possibles en Dieu, il s'en trouve qui ne sont pas douées de cette qualité particulière que nous nommons la beauté idéale. Pas plus que les types des choses matérielles n'altèrent la perfection divine, les idées spécifiques privées de beauté n'introduisent la laideur en Dieu. La laideur, en effet, n'est pas seulement l'absence de beauté; elle est plutôt le contraire de celle-ci, une sorte d'idée négative à laquelle on ne parvient qu'en passant par un état d'indifférence. De même que la lâcheté n'est pas précisément le défaut de courage, ni le mal l'absence du bien, la laideur n'est pas nécessairement là où manque la beauté. C'est ce qu'a fort bien remarqué Burke (1); ce philosophe place entre la beauté et la laideur un état de médiocrité qui peut bien présenter quelque proportion, ou quelque activité, mais qui n'est ni la beauté positive, ni ce qu'on nomme la laideur.

Nous voyons d'après cela qu'il est permis de dire que tout ce qui est vrai n'est pas, comme tel, nécessairement beau, sans cependant mettre la laideur en Dieu. Mais comment la laideur peut-elle exister en nous et dans le monde, si elle ne se trouve pas dans les types intelligibles en Dieu; y a-t-il quelque chose dans la création qui n'ait eu sa place de toute éternité dans l'entendement divin? Notre théorie de la beauté ne serait pas complète si nous n'entreprenions d'expliquer ici en quoi peut consister la laideur et quelle est son origine.

La laideur, pas plus que la beauté, n'est une substance; elle n'est qu'une qualité, mais une qualité négative qui ne se conçoit pas, comme la beauté, d'une manière absolue. La beauté peut exister sans la laideur; celle-ci ne pourrait être pensée sans la notion du Beau, puisqu'elle en est un pervertissement, une dégradation. Il est des idées positives qui s'appellent mutuellement, ainsi l'on ne comprend pas l'unité sans la pluralité, l'effet sans

(1) Burke, *Recherches*, etc., t. II, p. 31 et 36.

la cause, etc.; on comprend très-bien, au contraire, la beauté sans la laideur. Mais pour arriver à cette dernière il faut non-seulement la destruction d'une qualité positive, il faut de plus la formation d'une qualité nouvelle qui lui soit contraire. Pour avoir l'idée du beau il n'y a rien à détruire par la pensée; cette idée nous est donnée directement par la vue en nous et en Dieu.

Cependant, dirons-nous que Dieu n'a pas l'idée de la laideur, et que la créature puisse, à cet égard, lui apprendre quelque chose? Non, Dieu a l'idée du mal et celle de la laideur, mais il ne les conçoit pas comme des qualités de son Être parfait et absolu. Nous avons établi que toutes les essences et toutes les propriétés intelligibles des choses, sont dans l'entendement divin des qualités de son Être, participant de sa nature suprême, de son immuabilité, de sa nécessité et de son universalité. Dieu peut considérer à part toutes les idées de substance qui sont en lui de toute éternité, et les prendre pour modèles d'êtres qu'il crée en les tirant du néant, en d'autres termes sans s'appauvrir lui-même, sans rien perdre de son infini absolu. Or, c'est en considérant ainsi à part ses idées éternelles, comme possibilites de l'existence, séparée de la sienne, de substances réelles douées d'une force et d'une quantité propres, qu'il a l'idée du néant ainsi que toutes les idées négatives d'erreur, de vice, de mal, de laideur, etc. Toutes ces idées sont relatives et contingentes, elles ne peuvent avoir rien de nécessaire. L'idée du néant lui est donnée comme un manque d'être propre et distinct de lui-même, quand il considère les types intelligibles en tant que possibilité des êtres créés, ou bien encore comme l'absence de certaines qualités pour ces types comparés entre eux. Il obtient de même les idées négatives en considérant la force ou la liberté des substances possibles, agissant, en vertu de leur autonomie, contre les fins qui leur sont assignées. Ce sont donc des possibilités secondes dans la possibilité générale en lui mais des possibilités contraires à l'ordre qu'il pense et veut éternellement.

On voit par là qu'il n'y a pas, qu'il ne peut y avoir d'idéal de l

laideur. C'est d'elle et non de la beauté comme on l'a prétendu (1), que l'on peut moins dire ce qu'elle est que ce qu'elle n'est pas. N'étant rien de positif, elle n'a pas d'existence absolue dans la pensée divine. Elle est moins que rien dans le sens mathématique, comme — 1 est moindre que 0; ce qu'elle peut avoir de réalité, elle l'emprunte à la qualité positive dont elle est la négation en même temps que la transformation. Elle ne peut se produire seule; pour apparaître elle doit prendre le masque de la vérité, du bien ou de la beauté. Pour qu'elle puisse être conçue, il faut qu'elle se présente comme quelque chose de positif. Elle est donc essentiellement un mensonge; et lorsqu'elle se montre telle qu'elle est, elle nous inspire la même répulsion que le mensonge dévoilé.

On a prétendu que la laideur est ce qui manque à un être pour réaliser son type, une simple lacune. La théorie de l'infini que nous avons fait connaître, nous montre que cette opinion est fausse. Dans l'idée de beauté nous concevons une infinité de degrés; or, en admettant une simple cause déficiente on aura toujours quelque beauté; on n'arrivera jamais à l'idée négative de laideur. Cette opinion, du reste, ne s'est produite que parce qu'on n'a pas étudié assez attentivement les idées négatives en nous. En partant des données panthéistiques, on a voulu faire de la laideur une qualité de Dieu comme la beauté, et par suite un simple degré de celle-ci. Mais comment concevoir que le mal physique soit un degré du bien-être, le vice un degré de la vertu, le faux un degré du vrai? Si donc un être n'atteint pas à son but, s'il ne réalise pas complétement son type en Dieu, on comprend bien qu'il n'ait pas toute la beauté que sa nature comporte, mais on ne peut dire que ce seul arrêt dans son développement constitue pour lui la laideur.

D'autres ont dit que la laideur est l'absence de beauté. C'est encore une opinion que détruit un examen attentif de ce que nous nommons beau et de ce que nous qualifions de laid. Si la

(1) Winckelmann.

laideur n'était que la seule absence de la beauté, il faudrait di que les propositions simples dans lesquelles nous ne trouvo aucune beauté, telles que deux et deux font quatre, la ligne droi est le plus court chemin pour aller d'un point à un autre, etc sont des vérités laides par elles-mêmes. Il faudrait dire enco que les types intelligibles des choses sans beauté, sont laides e Dieu, et que, par conséquent, il y a place aussi en lui pour l mal, pour le vice et pour l'erreur, ce qui détruit sa perfection e l'anéantit lui-même; toutes choses évidemment contradictoires e absurdes. De plus, dans ce système, il faudrait prétendre que c qui est laid ne peut avoir en soi ni ordre ni activité, ces deu éléments du beau. Or, c'est ce qui n'est pas. Le laid peut êtr expressif, et il l'est même souvent plus que le beau; il y a en lu une force détournée de son but, mais qui agit et se manifeste ave plus ou moins d'énergie, une activité viciée, mais réelle. L'ordr même peut apparaître dans la laideur, et, en effet, on conçoit qu lorsqu'un but autre que celui que la raison éternelle lui assigne est donné à un être, les moyens pour parvenir à ce but peuve se présenter revêtus d'un certain ordre, lequel ne deviendra désor dre et laideur que lorsque le véritable but sera connu.

Il est évident maintenant que si la laideur n'est ni une simpl lacune dans le développement de l'être, ni la seule absence de l beauté, elle ne peut être que le contraire de celle-ci. Mais en que sens? Nous venons de voir qu'elle peut présenter, du moins e apparence, les caractères du beau : l'ordre et la facile manifesta tion de l'activité. Pour que l'ordre disparaisse et fasse place a désordre, il faut que nous apercevions le véritable but, duquel l développement de l'être est détourné. Il le faut aussi pour qu nous disions que l'activité de l'être est viciée. Ce n'est qu'en c sens que le laid sera le contraire du beau, et que ses élément seront le désordre et l'activité détournée de son but véritabl Pour juger de la laideur nous appliquerons donc toujours la notio du Beau, parce que cette notion exige, comme nous l'avons fa remarquer déjà, la connaissance du but ou de l'unité détermin par l'essence de la chose que l'on considère. Tantôt nous conna

rons ce but par intuition, et nous jugerons de la laideur, c'est-à-dire du développement vicieux de l'être, avec une telle rapidité que la réflexion semblera y être étrangère; tantôt, au contraire, nous ne le découvrirons qu'après quelques efforts, et il nous faudra du temps pour apercevoir la laideur. Mais cette condition est toujours nécessaire pour que celle-ci nous apparaisse.

Tout ceci se constate facilement en nous. Dans les rapports de l'âme et du corps, le but essentiel de la première est de commander; elle doit diriger les forces, les instincts et les passions du corps, parce que cela est compris dans la notion que nous avons de l'homme, et qu'il ne se peut pas que Dieu ait voulu subordonner en nous le principe le plus noble à celui qui l'est le moins. Si cependant, par une cause quelconque, cette subordination contre nature a lieu, si les forces de l'âme sont détournées de leur but véritable pour servir les passions et les instincts du corps, nous aurons le désordre; par suite apparaîtront la laideur dans le développement de l'âme ou dans les moyens employés par elle pour atteindre le but contraire à sa destination, et le mal dans ce but réalisé d'une manière plus ou moins complète. Le développement vicieux peut se faire sous les apparences de la beauté, et il ne devient laideur que lorsque le mal est aperçu ou senti.

« Supposons une âme laide, dit Plotin; elle sera livrée à l'intempérance, injuste, en proie à une foule de passions, troublée, pleine de crainte par l'effet de sa lâcheté, d'envie par sa bassesse; elle ne songera qu'aux choses viles et périssables; elle sera entièrement dépravée, n'aimera que les voluptés impures, n'aura d'autre vie que la vie sensuelle, se complaira dans sa turpitude. N'expliquerons-nous pas un pareil état en disant que c'est sous le masque même de la beauté que la turpitude s'est introduite dans cette âme, qu'elle l'a abrutie, souillée de toute espèce de vices, rendue incapable d'avoir une vie pure, des sentiments purs, qu'elle l'a réduite à une existence obscure, infectée par le mal, empoisonnée par des germes de mort, qu'elle l'empêche de rien contempler de ce qu'elle doit contempler, de rester seule avec elle-même, parce qu'elle l'entraîne hors d'elle vers les régions

inférieures et ténébreuses. L'âme tombée dans cet état d'impureté, emportée par un penchant irrésistible vers les choses sensibles, absorbée dans son commerce avec le corps, enfoncée dans la matière, l'ayant même reçue en elle, a changé de forme par son mélange avec une nature inférieure. Tel un homme tombé dans un bourbier fangeux ne laisserait plus découvrir à l'œil sa beauté primitive, et ne présenterait plus que l'empreinte de la fange qui l'a souillé; sa laideur vient de l'addition d'une chose étrangère: veut-il recouvrer sa beauté première, il faut qu'il lave ses souillures, qu'en se purifiant il redevienne ce qu'il était. — Nous avons le droit de dire que l'âme devient laide en se mêlant au corps, en se confondant avec lui, en *inclinant* vers lui (1). »

Qui ne voit maintenant que la laideur ne consiste ni dans une simple lacune ou impuissance de l'être, ni dans l'absence d'ordre et d'activité. La laideur morale n'est-ce pas la perversité réduite en système, et qui dit système ne dit-il pas enchaînement de termes, activité et ordre? Lorsque l'avarice se peint sur le visage d'un homme, dira-t-on qu'il n'y a qu'absence de beauté, lacune ou impuissance en lui? Sans doute, l'avare peut avoir assez d'empire sur lui-même pour ne pas trahir sa passion, pour conserver le calme extérieur à la vue de l'or, mais lorsque son hypocrisie sera dévoilée, cette beauté et cette sérénité menteuses de son visage ne deviendront-elles pas une laideur de plus? Concluons donc que le laid n'est pas ce qui manque à un être pour atteindre à sa perfection, qu'il n'est pas non plus la seule absence de beauté, mais qu'il est une dégradation de l'œuvre de Dieu, ce qui détourne la créature de sa véritable destination, lorsque l'on considère plutôt le développement, les moyens et l'action, que le résultat obtenu. Nous pouvons appliquer à la laideur ce que Bossuet dit du mal, en tenant compte toutefois de la distinction que nous venons d'établir. « Tout le mal qui est dans les créatures, dit-il, a son fond dans quelque bien. Le mal ne vient donc pas de ce qui est, mais de ce que ce qui est n'est ni ordonné comme

(1) Plotin, *Enn.* I, liv. VI, § 5. Traduct. de Bouillet, t. I, p. 106.

il faut, ni rapporté où il faut, ni aimé et estimé où il doit être (1). »

Ce que nous venons de dire de la notion du laid en Dieu et en nous, résout la question de son origine. Au fond, la notion et l'origine de la laideur ne sont point séparables ; la première implique la connaissance de la seconde. D'un autre côté, la question de l'origine de la laideur n'est qu'une face de celle de l'origine du mal dans le monde. En créant, Dieu a dû nécessairement rester fidèle aux types qu'il voyait en lui de toute éternité ou à l'essence des choses, car c'est une erreur de croire qu'il dépendait de lui que tous les points d'une circonférence, par exemple, ne fussent pas à une égale distance du centre. La notion de l'homme étant une substance spirituelle et libre, unie sympathiquement à un corps sensible et vivant, qui lui sert d'instrument, Dieu n'a pu créer l'homme tel que nous le voyons, avec une âme engourdie, emprisonnée dans la matière, dominée par les passions, les instincts et les besoins du corps. Dieu ne peut donc être l'auteur du mal, il n'a pu que le permettre. Il en est de même de la laideur.

Pour trouver l'auteur de la laideur et du mal dans la création, il faut s'arrêter à quelque puissance secondaire qui a pu agir, dans une certaine limite, sur elle-même et au dehors. Une pareille puissance devait être douée de liberté, ou ce qui est la même chose, elle devait être spirituelle. L'homme, par conséquent, ou quelque autre créature spirituelle et libre, a dû, par un abus de sa liberté, donner naissance au mal et à la laideur, et celle-ci ne peut être, de même que le mal, qu'une sorte de dégradation ou de mutilation de l'œuvre divine.

Peu de philosophes ont présenté une théorie complète de la laideur; presque tous se sont bornés à dire que le laid est le contraire du beau, ou même seulement l'absence de celui-ci, et ils en ont décrit les caractères et les effets en opposition à ceux du beau. Il y aurait donc peu d'utilité, au point de vue des principes, à les

(1) Bossuet, *Traité du libre arbitre*, XI.

suivre sur ce terrain. Plotin sous ce rapport fait exception; il a donné, dans ses Ennéades, une théorie de la laideur qui mérite d'être examinée ici.

Cette théorie se lie intimement à son système général, en sorte qu'il serait impossible de la comprendre sans avoir une idée de celui-ci. Au-dessus de tout, Plotin place un principe essentiellement actif qu'il nomme le *Premier*, le *Bien*, l'*Un*, l'*Absolu*, l'*Infini*. Ce principe est la source de tous les êtres intelligibles. De lui émanent d'abord l'*Intelligence* avec les idées ou formes pures, les types de tout ce qui existe dans le monde, les essences et les intelligibles; ensuite l'*Ame universelle* dont procèdent toutes les âmes particulières, et qui se divise en deux parties : l'*âme céleste* et la *raison séminale ou génératrice*. Tout ce qui est, dérive de l'*Un* par voie d'émanation. Or, Plotin admet que ces émanations successives s'affaiblissent graduellement, et que, par une sorte d'épuisement, l'Être arrive au non-être, à l'absence de toute détermination, ce qu'il nomme la *Matière*. Ce dernier principe, susceptible de recevoir toutes les formes, mais n'en ayant lui-même aucune, constitue *le Mal et le Laid absolus*. Du Bien procède donc l'Intelligence, de l'Intelligence l'Ame, de l'Ame la Matière, qui est le Mal et le Laid, principes aussi nécessaires que le Bien et le Beau. Mais il admet deux espèces de Matière : la Matière intelligible et la Matière sensible; ce n'est que cette dernière qui est le mal et le laid absolus. La matière intelligible n'est pas dépourvue de toute forme ni par conséquent de toute participation au Bien et au Beau. C'est par cette participation de la Matière à la raison et aux idées ou formes intelligibles qu'apparaissent la laideur et le mal relatifs.

« L'Ame universelle, dit-il, répandant sa lumière sur les ténèbres de la matière, l'embellit par les *raisons séminales* qui *façonnent* et *forment* les animaux, » (Enn. IV, liv. III § 10). « Tant qu'un objet sans forme, mais capable par sa nature de recevoir une forme intelligible ou sensible, reste sans forme et sans raison, il est laid. Ce qui demeure complétement étranger à toute raison divine est le *laid absolu*. On doit regarder comme laid tout objet qui n'est pas entièrement sous l'empire d'une forme ou d'une rai-

ı, la matière ne pouvant pas recevoir parfaitement la forme que me lui donne. En venant se joindre à la matière, la forme coorne les diverses parties qui doivent composer l'unité, les come, et par leur harmonie produit quelque chose qui est un. isqu'elle est *une*, il faut bien que ce qu'elle façonne soit *un* si, autant que le peut être un objet composé. Quand un tel jet est arrivé à l'unité, la beauté réside en lui, et elle se comnique aux parties aussi bien qu'à l'ensemble. Quand elle renntre un tout dont les parties sont parfaitement semblables, elle répand uniformément. Ainsi, elle se montre tantôt dans un lifice entier, tantôt dans une pierre seule, dans les produits de art comme dans les œuvres de la nature. C'est ainsi que les corps eviennent beaux par leur *participation à une raison qui leur vient Dieu.* » (Enn. I, liv. VI § 2.) « Si nous apercevons, par exemple, me figure qui est laide parce que la raison séminale, faute de lominer la matière, n'a pu en cacher la difformité, nous nous représentons la laideur par ce qui manque de la forme. » (Enn. I, liv. VIII § 9.)

Le mal et la laideur dans l'âme proviennent d'une sorte de domination qu'exerce sur elle la matière. Voici comment Plotin l'explique : « L'âme possède plusieurs puissances, puisqu'elle renferme en elle-même le principe, le milieu et la fin. Or, comme l'indigent qui se présente à la porte du banquet et qui demande avec importunité d'y être admis, la matière essaie de pénétrer dans le lieu qu'occupe l'âme. Mais tout le lieu est saint, parce que rien n'y est privé de la présence de l'âme. La matière n s'exposant à ses rayons, est illuminée par elle, mais elle ne peut ecevoir en elle le principe qui l'illumine. En effet, celui-ci ne ontient pas la matière, quoiqu'elle soit présente, et ne la voit même pas parce qu'elle est mauvaise. La matière obscurcit, affailit la lumière qui rayonne sur elle parce qu'elle y mêle ses ténèbres. Elle donne à l'âme l'occasion de produire la *génération* ı lui offrant un libre cours vers elle : car si la matière n'était ıs présente, l'âme ne s'en approcherait pas. *Descendre* ainsi dans matière, voilà la *chute* de l'âme : de là dérive aussi sa *faiblesse* ;

elle consiste en ce que toutes ses facultés ne s'exercent pas, parce que la matière entrave leur action, en remplissant le lieu que l'âme occupe et en la forçant pour ainsi dire à se resserrer. » (*Enn.* I, liv. VIII, § 14.) Le mal et la laideur, que Plotin assimile complétement entre eux, consistent donc pour l'âme à descendre dans le corps, à se mêler à la matière. Cependant, malgré son panthéisme qui lui fait considérer comme nécessaires la laideur et le mal, il place dans la volonté de l'homme l'origine du mal moral.

Peu de mots suffiront pour réfuter ce qu'il y a d'erroné dans cette doctrine. Si la matière est une émanation de l'Être, du Bien et du Beau, elle ne pourra jamais devenir le non-être, le mal et le laid. Nous avons fait remarquer, en effet, qu'une simple cause déficiente dans l'infini ne pourrait jamais arriver à l'absence complète d'être, de bien et de beauté. De plus, la matière telle que Plotin l'entend, comme négation de toute détermination, est une chose impossible. Cette matière semble correspondre à ce que nous avons nommé la quantité dans la substance, et la *forme* ou l'*Un* à la force; or, nous avons vu qu'on ne peut arrêter la pensée sur l'un ou l'autre de ces deux éléments, pris isolément, sans qu'ils s'évanouissent à l'instant. Le mal et la laideur ne pourraient donc se concevoir, ils seraient le néant. La notion du laid est celle d'une forme, d'un acte, d'un développement de l'être, d'une qualité viciée; elle n'est pas l'absence de toute forme, de toute activité, de toute détermination. Enfin, la laideur que nous présente une âme assujettie aux passions et aux instincts du corps, nous la fait concevoir d'une tout autre façon que celle admise par Plotin.

Ce philosophe, au reste, assimile le laid au mal, parce que, à l'exemple de Platon, il assimile le Beau au Bien (1); il n'y a pour lui, entre ces deux dernières notions qu'une distinction purement logique. La doctrine qui définit le Beau par le Bien, et dont Platon est le père (2), a souvent été reproduite. Il importe, par consé-

(1) Plotin, *Enn.* I, liv. VI, § 6 et *Enn.* VI, liv. VII, § 21, 22, 31-34.
(2) Platon, *Philèbe*, trad. de M. Cousin, t. II, p. 461.

ıtion que nous en avons la considération du but domine; moyens n'y est pas expresse. La notion du Parfait ı la fois le but et les moyens. Nous disons qu'une chose e quand elle a atteint son but par les moyens les plus les plus conformes à sa nature. Le Bien n'est donc :e de la perfection; c'est la perfection considérée au ue du but réalisé ou de l'unité développée. Le Beau, au tient au multiple, à la diversité des qualités, aux l'action et au développement de l'être, sans cependant rer toujours, comme le bien, avec la perfection. La dif- e nous avons établie plus haut entre la beauté et la per- paraît donc ici entre le Beau et le Bien.

ıns l'entendement divin un bien pour tout ce qui est pos- · tout ce qui est créé; ce bien est contenu nécessaire- ; la cause finale de chaque chose. Il n'en est pas de la beauté. Certaines essences en sont susceptibles, s; certaines idées individuelles ou spécifiques la com- le ne peut se concilier avec d'autres. Dans la hiérarchie es esprits et des corps conçus en Dieu, et par des rai- ennent au bien de chacun d'eux, les uns pourront avoir : et d'activité, les autres plus d'ordre, de régularité, de ou de symétrie; ici, la quantité paraîtra presque seule ı état pour ainsi dire inculte; là, elle se revêtira de ;ulières, la vie l'animera toute entière et semblera la r. L'ensemble des types individuels en Dieu, liés et coor-

semblent le croire Platon et Plotin, que toutes les parties soient belles, pour que l'ensemble soit beau. Nous avons réfuté cette opinion en montrant que des poulies ou des leviers considérés à part n'offrent rien de beau, tandis que réunis pour former une machine, ils peuvent constituer un ensemble qui présente tous les caractères de la beauté. Un édifice peut être admirable, et les pierres dont il se compose n'être rien moins que belles. C'est ainsi que nous concevons que Dieu a pour qualité la beauté absolue, sans qu'il en résulte nécessairement que la beauté soit un attribut de tout ce qu'il pense. Mais ce qui ne se peut concevoir, c'est que le bien ne soit pas le but de tout être relatif. Le Bien absolu en Dieu suppose évidemment le bien de tous les êtres possibles dans son entendement. Le Bien, but suprême de tous les êtres, n'est donc pas la même chose que le Beau, privilége exclusif de quelques-uns.

Une seconde différence entre le Bien et le Beau résulte de ce que nous avons dit plus haut. Tout ce qui existe est à la fois un et multiple. Dans les idées on a le général et le particulier. Le général, c'est l'essence de la chose, et l'essence renferme la cause finale ou le but, ce qui est la même chose dans la permanence de la pensée divine. Or, si l'on s'attache à cette face des idées, si l'on considère dans les types intelligibles, leur unité et leur but, sans tenir compte expressément de l'élément individuel ou des moyens internes pour atteindre au but et constituer l'unité développée, ce sera le *bien* que l'on apercevra plus spécialement. Au contraire, si l'on examine l'élément particulier du type intelligible, le multiple, la diversité, les manières d'être, le développement, sans cependant faire complétement abstraction de l'unité, du général et du but, ce qui est d'ailleurs impossible, et que dans cet élément particulier se rencontrent les conditions d'ordre et d'activité que nous avons déterminées, on aura la *beauté*. Celle-ci sera d'autant plus complète que l'ordre et l'activité seront mieux fondus ensemble, et développeront dans un accord plus harmonieux. Il y a donc entre le Beau et le Bien une différence analogue à celle qui existe entre les moyens et le but, la diversité des manières d'être et l'unité de la substance développée.

Cependant si la beauté tient surtout au particulier, au multiple, au nombre, aux qualités et aux manières d'être, par conséquent aux parties et à leur disposition pour atteindre le but et constituer l'unité développée de l'objet, il ne faut pas en conclure qu'il y a entre le Beau et le Bien la relation nécessaire de cause à effet. Platon a combattu cette opinion, mais par des arguments qui paraissent peu concluants (1). Aussi a-t-elle reparu souvent après lui (2). Le bien étant le but de tout être, tandis que la beauté n'a pas été départie à tous, pourra être réalisé par des moyens qui n'auront pas toujours les caractères du beau, sans cependant avoir aux de la laideur. Nous croyons l'avoir suffisamment démontré. On pourra donc dire, en effet, que le Beau produit le Bien, lorsque la cause réunit les caractères que nous avons reconnus appartenir au Beau. Dans tous les autres cas, cette proposition ne serait pas juste. Mais cela arrivera presque toujours lorsque la cause sera énergique et que l'effet ou le bien sera produit avec ordre.

Nous en dirons autant de l'opinion contraire, bien plus soutenable cependant, d'après laquelle le Beau dérive du Bien comme effet de la cause. Cela ne sera vrai que lorsque le bien se manifestera avec les caractères particuliers d'ordre et de vie que nous avons déterminés comme constitutifs du Beau. Toutefois, cette relation est plus conforme à l'ordre logique que la précédente, puisque dans la pensée divine le but ou le bien précède nécessairement les moyens de développement d'un être et détermine ceux-ci comme la cause détermine les effets; ce n'est que dans l'ordre successif des êtres créés que le but semble être le résultat de l'effet des moyens de développement; c'est en s'attachant à cette apparence que la première opinion s'est produite.

Ceci nous découvre une troisième différence entre le Bien et le Beau. Le Bien est senti, le Beau est contemplé; le premier tient de l'être spirituel tout entier, à son unité enveloppée en elle-même et à son unité développée, en tant qu'impliquant le

(1) Voir supra, p. 111.
(2) Crousaz, *Traité du Beau*, t. I, p. 204.

semblent le croire Platon et Plotin, que toutes les parties soient belles, pour que l'ensemble soit beau. Nous avons réfuté cette opinion en montrant que des poulies ou des leviers considérés à part n'offrent rien de beau, tandis que réunis pour former une machine ils peuvent constituer un ensemble qui présente tous les caractères de la beauté. Un édifice peut être admirable, et les pierres dont il se compose n'être rien moins que belles. C'est ainsi que nous concevons que Dieu a pour qualité la beauté absolue, sans qu'il en résulte nécessairement que la beauté soit un attribut de tout ce qu'il pense. Mais ce qui ne se peut concevoir, c'est que le bien ne soit pas le but de tout être relatif. Le Bien absolu en Dieu suppose évidemment le bien de tous les êtres possibles dans son entendement. Le Bien, but suprême de tous les êtres, n'est donc pas la même chose que le Beau, privilége exclusif de quelques-uns.

Une seconde différence entre le Bien et le Beau résulte de ce que nous avons dit plus haut. Tout ce qui existe est à la fois un et multiple. Dans les idées on a le général et le particulier. Le général, c'est l'essence de la chose, et l'essence renferme la cause finale ou le but, ce qui est la même chose dans la permanence de la pensée divine. Or, si l'on s'attache à cette face des idées, si l'on considère dans les types intelligibles, leur unité et leur but, sans tenir compte expressément de l'élément individuel ou des moyens internes pour atteindre au but et constituer l'unité développée, ce sera le *bien* que l'on apercevra plus spécialement. Au contraire, si l'on examine l'élément particulier du type intelligible, le multiple, la diversité, les manières d'être, le développement, sans cependant faire complétement abstraction de l'unité, du général et du but, ce qui est d'ailleurs impossible, et que dans cet élément particulier se rencontrent les conditions d'ordre et d'activité que nous avons déterminées, on aura la *beauté*. Celle-ci sera d'autant plus complète que l'ordre et l'activité seront mieux fondus ensemble, et développeront dans un accord plus harmonieux. Il y a donc entre le Beau et le Bien une différence analogue à celle qui existe entre les moyens et le but, la diversité des manières d'être et l'unité de la substance développée.

:nt peu concluants (1). Aussi a-t-elle reparu souvent après
Le bien étant le but de tout être, tandis que la beauté n'a
départie à tous, pourra être réalisé par des moyens qui
t pas toujours les caractères du beau, sans cependant avoir
la laideur. Nous croyons l'avoir suffisamment démontré.
rra donc dire, en effet, que le Beau produit le Bien, lorsque
réunit les caractères que nous avons reconnus appartenir
ı. Dans tous les autres cas, cette proposition ne serait pas
lais cela arrivera presque toujours lorsque la cause sera
ue et que l'effet ou le bien sera produit avec ordre.
en dirons autant de l'opinion contraire, bien plus soute-
ependant, d'après laquelle le Beau dérive du Bien comme
e la cause. Cela ne sera vrai que lorsque le bien se mani-
avec les caractères particuliers d'ordre et de vie que nous
léterminés comme constitutifs du Beau. Toutefois, cette
ı est plus conforme à l'ordre logique que la précédente,
ue dans la pensée divine le but ou le bien précède néces-
nt les moyens de développement d'un être et détermine
comme la cause détermine les effets; ce n'est que dans
successif des êtres créés que le but semble être le résultat
et des moyens de développement; c'est en s'attachant à
pparence que la première opinion s'est produite.
nous découvre une troisième différence entre le Bien et le
Le Bien est senti, le Beau est contemplé : le premier tient

sentiment, la possession de lui-même; le second, au contraire tient au développement de l'être, s'opérant en quelque sorte sou les yeux de l'esprit qui y assiste comme à un spectacle; il est dan son essence objet de l'intelligence. L'amour, le sentiment du bea n'est qu'une suite de la contemplation du beau. C'est en ce sen que Plotin a dit que la beauté propre de l'âme, c'est l'intelligenc avec ses idées (1), et qu'il admet que le *Bien,* placé au-dessus d Beau, en est la source et le principe (2).

Cette distinction devient plus frappante encore si l'on remont aux éléments mêmes des deux notions du Bien et du Beau. L'inte ligence ne comprend le bien que comme l'être senti par lui-même jouissant de toute sa plénitude, ayant atteint le but de son dév loppement. On ne peut définir le bien que par son rapport a sentiment, à la force de concentration ou d'attraction de l'être Le Beau, au contraire, ne présuppose pas necessairement le sen timent, mais bien l'intelligence. En effet, son élément d'ordr n'est appréciable et mesurable que par la raison; son élément vita peut être senti, il est vrai, mais nous ne nous rendons compte d degré d'intensité qu'il a que par une sorte de comparaison fait par l'intelligence. Nous avons constaté, d'ailleurs, que le jugemen sur le beau précède toujours, logiquement et en fait, l'effet que l beau produit sur nous, l'émotion et le sentiment qu'il nous pro cure. Nous verrons plus tard, en étudiant spécialement le senti ment du Beau, le rapport du Bien et du Beau à ce nouveau poin de vue, et nous achèverons de mettre dans tout son jour la distinc tion que nous venons de tracer ici.

Ce que nous venons de dire s'applique à la laideur comparé au mal. La laideur est une dégradation de la forme, des manière d'être, des qualités et des moyens de développement donnés à un être pour réaliser son but véritable; le mal est plutôt une dégra dation de l'être lui-même détourné de sa destination propre, laquelle est déterminée par son essence ou son type éternellemen

(1) Plotin, *Enn I*, liv. VI, § 6, trad. de Bouillet, t. I, p. 107.
(2) *Ibid.*, p. 113.

pensé dans l'entendement divin. Il est inutile de faire remarquer, au reste, que le mal ne pouvant avoir rien de nécessaire, ce que nous avons dit plus haut de la généralité et de l'universalité du Bien ne saurait s'y appliquer.

Les considérations précédentes nous font voir que le Beau n'est à proprement parler ni le Vrai ni le Bien, quoiqu'il s'allie d'une manière très-étroite à ces deux idées. Le Vrai c'est l'Être pensé, le Bien c'est l'Être aimé et voulu. Tout ce qui *est* dans la Puissance divine, sera donc *vrai* dans son Intelligence, et *bien* dans son Amour ou dans sa Volonté. Mais toutes les essences et tous les types intelligibles ne seront pas nécessairement beaux dans son Entendement. En sens inverse cependant, ce qui est beau dans l'Entendement divin, ce qui présentera de l'ordre et une activité libre ou facile, sera toujours en relation intime avec le Vrai et le Bien. Ceci nous montre que ce qui est faux et mauvais ne saurait être véritablement beau; pour paraître tels, le mal et l'erreur devront se parer des couleurs de la vérité et du bien. Le Beau, en effet, est une qualité positive qui ne peut appartenir qu'à ce qui est éternellement pensé par l'intelligence divine. Ce qui est faux et ce qui est mauvais, sont des choses en dehors de Dieu; ce sont des négations et des transformations de l'être; la seule qualité qui leur convienne est la laideur, et ce n'est jamais que par un mensonge, par un déguisement d'eux-mêmes qu'ils nous paraissent beaux.

Nous avons essayé de saisir, par une étude approfondie de la pensée, le fondement et la génération en quelque sorte ontologiques du Beau. Nous avons donné ainsi, croyons-nous, des principes de la science qui a le Beau pour objet, une démonstration qui approche autant que possible de la rigueur mathématique. Il nous reste maintenant à rechercher de la même manière les principes premiers du Sublime; cette théorie complétera notre théorie du Beau.

§ 2. — Métaphysique du Sublime.

Nous avons établi au chapitre précédent, que le Sublime i d'une opposition d'idées d'ordres différents, opposition qui en nous avec plus ou moins de rapidité à la suite d'une pens en éveille un grand nombre d'autres, ou de la représentatio objet extérieur. Que sont ces différents ordres d'idées, et qu jouent-ils dans le Sublime? Comment s'opère le passage de l'autre?

Par la faculté que nous avons de nous replier sur nous-m de nous saisir dans les éléments primordiaux de notre sub pensante et dans toutes nos manières d'être, nous voyons s céder dans notre pensée une infinité de déterminations de être, ou plutôt de l'idée générale d'être; de plus, en détach quelque sorte, par l'abstraction, nos idées de leur fond con nous les voyons prendre un corps et se revêtir d'une infin manières d'être à l'exemple de notre pensée elle-même. Nou vons obtenir ainsi la connaissance non-seulement de notr spirituel, mais encore de toutes les choses possibles ou réell existantes dans le monde extérieur. Notre pensée en soi es nie, et toutes les idées que nous considérons à part, pre immédiatement les caractères de l'infini, mais d'un infini s donné à l'infini de notre pensée elle-même. L'existence des i relatifs que l'étude de la pensée nous découvre, est, au généralement admise aujourd'hui dans les mathématiques.

Mais outre l'infini de notre être et de nos manières d'être, trouvons en nous l'idée d'un infini absolu, de l'infini des i Serions-nous absolus; par conséquent éternels, parfaits, in bles et nécessaires? Le sens intime nous répond négative Comment donc pouvons-nous avoir cette idée, puisque l'i l'être absolu, c'est la même chose que l'être absolu lui-m comme l'idée de notre être n'est autre que notre être spirit faut, comme nous l'avons démontré ailleurs, que l'Être sp absolu, l'infini des infinis ou Dieu, soit uni à notre être p

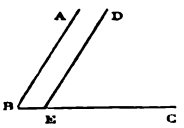
au fond de nous-mêmes et qu'il nous permette ainsi de le saisir par notre intelligence ou de le comprendre, et de le sentir ou de le posséder dans notre amour. La présence de l'infini absolu dans notre pensée est le véritable fondement du Sublime. Lorsque notre esprit sortant en quelque sorte de lui-même s'attache à l'Être des êtres, et soulève un coin du voile qui le dérobe à notre faible vue, notre propre néant nous apparaît, et nous restons comme éblouis devant la majesté et la splendeur divines. Que sont en présence du spectacle qui se déroule alors devant nous, notre être et l'infinité de nos manières d'être, nos idées et la représentation de toutes les substances créées avec leur infinité d'attributs possibles ou réels? Le néant de notre être spirituel en face de l'Être absolu, entraîne le néant de tout ce que nous pouvons penser par nos propres idées. Or, lorsque nous passons ainsi du néant de la créature à la beauté absolue de Dieu, nous ne demandons pas une démonstration du Sublime, car il se montre à nous avec les caractères mêmes de l'évidence.

Nous avons vu, par un exemple tiré des mathématiques, que tout ce qui se peut concevoir, se développe en une infinité de termes, et que chacun d'eux, pris isolément, se développe à son tour en une nouvelle infinité de termes, et ainsi de suite à l'infini. Mais l'infiniment grand et l'infiniment petit n'existent pas comme valeurs réelles. Ainsi dans la série $1 = {}^1/_2 + {}^1/_4 + {}^1/_8 + {}^1/_{16} +$, etc., on n'arrivera jamais à une fraction au delà de laquelle la division ne serait plus possible, parce que cette fraction, pour être indivisible, devrait être composée, par exemple, de force seule, ce qui ne se peut pas. Quel que soit le terme que l'on atteigne dans cette série descendante, il y aura toujours l'infini au delà, et il sera rigoureusement nul devant l'infini supérieur. Mais ce terme lui-même, nous avons vu que, détaché de la série dans laquelle il se trouve, il devient une valeur réelle et prend immédiatement une unité et une pluralité sans limite, dont l'ensemble constitue un nouvel infini. Par conséquent, suivant qu'on le considèrera en lui-même ou dans sa relation avec l'infini supérieur qui le contient, il sera une quantité réelle et infinie, ou une quantité nulle. Il en est de

même de la série ascendante 1 + 2 + 3 + 4 + 5 + etc. ; jamais en poursuivant la progression on n'arrivera à un nombre qui serait l'infiniment grand, parce qu'au-dessus du nombre le plus grand, il y aura toujours l'infini dont la présence annulera toute la progression précédente. L'infiniment petit et l'infiniment grand ne sont donc que de simples relations; dès qu'on veut les considérer comme des quantités réelles, ils sont, ainsi que tout terme d'une progression infinie, ou nuls ou infinis à leur tour : nuls dans la série infinie à laquelle ils appartiennent et en face de l'unité et de l'infini supérieurs ; unités et infinis eux-mêmes en dehors de cette série et indépendamment de l'infini supérieur.

C'est sur cette propriété de l'existence des choses et des idées que repose toute une branche des mathématiques : le calcul infinitésimal et son application à la géométrie, que l'on nommait au siècle dernier la *géométrie sublime*. Mais sans aborder ces profondeurs de la science, nous pouvons rendre sensible, par un exemple tiré de la géométrie élémentaire, l'annulation d'un infini devant un autre.

Soit un angle A B C, comprenant un espace infini. Dans cet angle supposons tracée la parallèle D E au côté A B; l'espace compris entre les deux parallèles sera infini, mais d'un autre ordre que le précédent. Or, l'angle D E C étant égal à l'angle ABC, l'espace qu'il comprend sera le même que celui de ce dernier, c'est-à-dire également infini et du même ordre. Il en résulte que l'infini compris entre les deux parallèles est nul à l'égard de l'infini de l'angle ABC. On pourrait tracer une infinité de parallèles semblables et toujours le résultat serait le même; elles n'entameraient jamais l'infini de l'espace angulaire A B C et seraient rigoureusement nulles par rapport à lui.



La raison de cette annulation, c'est que ces infinis sont d'ordres différents. L'un s'annule devant l'autre, de même que tout ce qui n'est pas utile pour atteindre un but est nul relativement à ce but.

Cette propriété, en quelque sorte visible dans les nombres, se

retrouve partout dans les idées, dans le monde moral et dans le monde physique.

« On dit des choses qui ont une nature différente, dit M. Bordas-Demoulin, qu'elles sont séparées par l'infini, ce qui est philosophiquement et mathématiquement rigoureux. Qu'on se garde donc de voir une exagération et non pas la vérité même dans ces paroles de Pascal :

« La distance infinie des corps aux esprits figure la distance « infiniment plus infinie des esprits à la charité, car elle est « surnaturelle.

« Tout l'éclat de grandeur n'a point de lustre pour les gens qui « sont dans les recherches de l'esprit. La grandeur des gens « d'esprit est invisible aux riches, aux rois, aux conquérants et à « tous ces grands de chair. La grandeur de la sagesse qui vient « de Dieu est invisible aux charnels et aux gens d'esprit. Ce sont « trois ordres de différents genres.

« Les grands génies ont leur empire, leur éclat, leur gran- « deur, leurs victoires, et n'ont nuls besoins des grandeurs char- « nelles, qui n'ont nul rapport avec celles qu'ils cherchent. Ils « sont vus des esprits et non des yeux, mais c'est assez.

« Les saints ont leur empire, leur éclat, leur grandeur, leurs « victoires, et n'ont nul besoin des grandeurs charnelles ou spiri- « tuelles, qui ne sont pas de leur ordre, et qui n'ajoutent ni « n'ôtent à la grandeur qu'ils désirent. Ils sont vus de Dieu et « des anges et non des corps ni des esprits curieux : Dieu seul « leur suffit.

« Tous les corps, le firmament, les étoiles, la terre, les « royaumes, ne valent pas le moindre des esprits, car il connaît « tout cela et soi-même, et le corps rien ; et tous les corps et tous « les esprits ensemble, et toutes leurs productions ne valent pas « le moindre mouvement de charité, car elle est d'un ordre « infiniment plus élevé.

« De tous les corps ensemble on ne saurait tirer la moindre « pensée : cela est impossible, et d'un autre ordre. Tous les corps « et tous les esprits ensemble ne sauraient produire un mouve-

« ment de vraie charité : cela est impossible, et d'un ordre tout « surnaturel. »

« De même que les divers ordres d'infini mathématique et d'infini moral, les divers ordres d'infini physique, soit de force, soit de distance, soit de grosseur, se trouvent nuls les uns devant les autres. La puissance de l'homme et de son industrie ne peut rien contre le flux et le reflux de l'Océan, contre les tempêtes qui l'agitent, contre les explosions volcaniques, contre les tremblements de terre, ni le flux et le reflux de l'Océan, ni ses tempêtes, ni les explosions des volcans, ni les tremblements de terre, contre le mouvement qui emporte notre globe autour du soleil, ni contre celui qui le fait tourner sur son axe. Que peuvent les forces qui animent les planètes contre celles qui animent le système solaire et le font mouvoir autour d'un centre de gravité commun à d'autres systèmes solaires? Qu'est le rayon de l'orbite de la terre par rapport à la distance qui nous sépare de la plus proche des étoiles fixes? Qu'est le grain de sable par rapport à la masse du globe? Ces infinis subordonnés ne sont rien à côté des infinis qui les dominent.

« On a reproché à Bossuet d'avoir mis tous les peuples anciens en mouvement autour du peuple juif. Mais ce peuple, qui portait principalement les destinées du genre humain, n'avait-il pas dans son institution une force d'un infini supérieur aux infinis des forces qui existaient dans les institutions des autres peuples? De même, le peuple chrétien possède une force plus infinie que les forces des peuples infidèles; la raison humaine rattachée intérieurement à Dieu, au moyen âge, par le christianisme, jouit d'une force plus infinie que celle de tous les préjugés et de toutes les fausses philosophies, depuis dix siècles, acharnés contre elle, sans qu'ils aient pu, je ne dirai pas la ruiner, comme à la publication de l'Évangile, mais seulement l'empêcher de se déployer dans sa puissance, de tout renouveler, de se constituer reine du monde, avec le sacerdoce chrétien, pour le gouverner avec lui jusqu'à la consommation des temps.

« Mais tous ces infinis de la société et de l'univers le cèdent aux

infinis de la pensée; les uns et les autres rentrent dans le néant en face de l'infini absolu de Dieu. Toutes les créatures ensemble s'écrient comme le psalmiste : *Substantia mea tanquam nihilum ante te* (P. 5, 38). Comprend-on que M. Lamennais déclare la création impossible, parce que la somme d'être serait plus grande après qu'avant, comme si l'être créé pouvait entrer en ligne de compte avec l'être créateur ! Je l'ai dit ailleurs : qu'à chaque instant de son éternité, Dieu jetât à l'existence des myriades d'univers, il ne diminuerait point l'intervalle qui le sépare du moindre atome (1). »

Nous venons de voir ce que sont les différents ordres d'infinis et comment toute chose, infinie en soi, est rigoureusement nulle vis-à-vis d'un infini d'un autre ordre. Or, dans le sublime, nous savons qu'une pensée ou la représentation d'un objet extérieur disparaît et s'annule devant une idée supérieure qui surgit dans l'esprit avec plus ou moins de rapidité et finit par l'occuper seul. Nous avons maintenant l'explication de ce fait. Il ne s'agit pas ici, comme pour le Beau, du développement d'une substance ou d'une idée quelconque de substance, de la progression des parties diverses d'une chose en vue de son unité, ce qui est une forme de l'infini. Il ne s'agit même pas d'un pareil développement poussé dans chaque ordre de choses jusqu'à l'infiniment grand, puisque l'infiniment grand pas plus que l'infiniment petit ne saurait exister, et ceci prouve métaphysiquement l'erreur de ceux qui prétendent que le Sublime est le degré le plus élevé de la beauté, le superlatif du Beau. Mais il s'agit d'infinis d'ordres différents, opposés entre eux, parmi lesquels les uns s'annulent rigoureusement devant un autre, qui les dépasse de toute la distance de l'infini, s'empare seul de l'attention, élève l'âme et la remplit d'enthousiasme.

Comment s'opère dans la pensée humaine le passage d'un infini à un infini supérieur, en d'autres termes comment le sublime nous apparaît-il? Les images extérieures, nos pensées elles-mêmes

(1) Bordas-Demoulin, *Théorie de l'Infini*, à la suite du *Cartésianisme*, t. II, p. 472 et suiv.

excitent l'esprit à produire; l'activité spirituelle tient à l'essence de l'âme, constitue le premier et le plus impérieux de ses besoins. Par la réflexion dont il est doué et par son union à Dieu, l'être spirituel est universellement représentatif. Il peut par conséquent porter son activité intellectuelle sur les idées qui représentent les choses extérieures, la concentrer en soi ou l'élever à Dieu. Dans ce dernier cas, il rencontrera le sublime si la beauté divine se montre dans son opposition aux choses terrestres. On voit par là que tout ce qui agrandit nos pensées, échauffe notre âme et nous transporte dans les sphères infinies, tout ce qui éveille en nous le sentiment des choses divines, est propre à produire le sublime. N'oublions pas toutefois que ce qui vient du dehors peut bien être pour l'esprit une excitation à s'élever vers l'infini absolu, un guide pour ses premiers pas, mais que c'est toujours lui-même, qui, par ses propres forces, par ce besoin invincible qu'il a de s'unir à la vérité, à la beauté et au bien éternels, franchit l'abîme qui sépare l'objet extérieur de la pensée divine.

« La nature, dit Longin, n'a point regardé l'homme comme un animal de basse et de vile condition; mais elle lui a donné la vie, et l'a fait venir au monde comme dans une grande assemblée, pour être spectateur de toutes les choses qui s'y passent; elle l'a, dis-je, introduit dans cette lice comme un courageux athlète qui ne doit respirer que la gloire. C'est pourquoi elle a engendré d'abord en nos âmes une passion invincible pour tout ce qui nous paraît de plus grand et de plus divin. Aussi voyons-nous que le monde entier ne suffit pas à la vaste étendue de l'esprit de l'homme. Nos pensées vont souvent plus loin que les cieux, et pénètrent au delà de ces bornes qui environnent et qui terminent toutes choses. » (1)

Satisfaire cette passion innée dans l'homme de tout ce qui est grand et divin, tel est le secret du sublime dans les arts. C'est en agrandissant les pensées, en faisant naître dans l'esprit des idées et des images capables de lui donner une sorte d'impulsion vers

(1) Longin, *Traité du Sublime*, ch. XXIX, etc. Paris Desoer, 1823. p. 334.

es choses divines, que l'artiste produira le sublime et fera des euvres dignes de ce nom. Mais pour échauffer les autres âmes, déployer leurs ailes et leur donner l'essor, il faut qu'il vive par la pensée dans ce monde supérieur qui semble notre véritable patrie, et que lui-même sente son âme échauffée aux rayons du soleil éternel des intelligences. La première source du sublime dans les arts est donc pour l'artiste l'habitude d'élever sa pensée aux idées absolues du bien, du beau et du vrai. Pour traduire ensuite au dehors le sublime qui le ravit et l'émeut, qu'il se rappelle que son rôle doit se borner à faire éclore dans les âmes les pensées qui sont en lui, et que les moyens qu'il peut employer admettent des différences nombreuses selon les sujets qu'il traite et les circonstances où il se trouve. Tantôt il développera une idée et en l'agrandissant progressivement, cherchera à éveiller celle de l'infini qui sommeille; tantôt, au contraire, il concentrera sa pensée dans une phrase, dans un geste, dans un regard, et, semblable au ressort comprimé qui se détend tout à coup, il imprimera à l'esprit une forte secousse, pour le jeter ému, haletant, ravi et transporté d'enthousiasme devant l'infini absolu. Les règles ici ne sont point sans importance sans doute, mais le génie les découvre sans peine et les suit comme d'instinct.

Si l'habitude des pensées supérieures est nécessaire au poète et à l'artiste pour produire le sublime, elle n'est pas moins nécessaire à ceux qui veulent, en présence de la nature ou des œuvres d'art, éprouver le sentiment qu'il procure et s'en rendre compte. Le sublime ne réside que dans la pensée; pour s'y élever il faut s'arracher aux sens, à tout ce qui enchaîne l'âme dans le monde du fini et du contingent. Il ne suffit même pas d'un effort vigoureux et passager, car on retomberait bientôt dans l'esclavage des sens; il faut gravir les hauteurs de la pensée et s'y maintenir; développer en soi l'amour de ce qui est grand et divin. Sans cette habitude, notre pensée engourdie ne s'éveillerait plus au spectacle des grandes choses, et, devenue l'humble vassale des sens et de la matière, au lieu du sentiment du sublime, elle ne serait plus capable d'éprouver que la terreur et la crainte.

Que dirons-nous du sublime dans les actions humaines? Pour le comprendre et le produire, ne faut-il pas un vif sentiment du devoir, de l'immortalité de l'âme, de la justice absolue et de l'idéal? La plus vive aspiration vers l'infini se rencontre peut-être dans l'ordre moral, mais pour apparaître, elle demande une préparation plus longue de l'esprit et du cœur. Ici encore, comme dans la nature et dans les arts, le sublime nous transporte des choses finies et contingentes, de l'ordre incomplet ou même du désordre que nous voyons autour de nous, au sein de Dieu, de l'infini absolu et de la beauté parfaite, et le passage s'opère au fond de notre pensée unie à la pensée divine, par l'effet d'une force qui nous est propre.

Nous comprenons maintenant ce que c'est que le sublime, et quel en est le fondement rationnel et ontologique. L'Infini absolu, considéré comme beauté parfaite d'une part, le néant des choses créées de l'autre, sont ses deux éléments. Le sublime, c'est la beauté infinie et parfaite de Dieu opposée aux choses finies qui s'annulent devant elle. Nous le définirons donc : *l'opposition qui se fait dans la pensée, par suite de notre union intérieure avec Dieu, de l'infini absolu à un infini relatif, lequel s'annule devant le premier pour laisser apparaître un rayon de la beauté suprême.*

Lorsque le passage d'un infini relatif à un infini absolu a lieu, l'esprit est, en réalité, transporté dans une sphère nouvelle à travers le néant. Nous venons de voir qu'en poursuivant une série infinie, il est impossible d'en sortir, puisque toujours l'infini du même ordre s'offre devant nous, et c'est en ce sens que la beauté est infinie. Pour que la pensée puisse s'arracher à l'infini dans lequel elle se trouve et se transporter dans un infini supérieur, il faut qu'elle fasse un effort vigoureux; ce qui l'occupe doit en réalité se réduire pour elle au néant, car sans cela le passage ne se ferait pas. On conçoit donc quel ébranlement général l'âme doit ressentir dans ce brusque passage d'un infini relatif à l'infini absolu; quelle crainte, quelle terreur doit l'assaillir par suite de cette espèce de déchirement qui s'opère en elle, enfin quel enthou-

s en nous, et devant laquelle s'annulent tous les infinis rela-
ıe l'esprit peut concevoir. Mais l'infini absolu est ici consi-
ɔus le rapport de la beauté, tandis que cette qualité est indif-
ɜ dans les infinis relatifs auxquels il est opposé. Ajoutons
ɜnant qu'il serait inutile d'essayer de remonter plus haut
ɜ et de chercher à découvrir la raison dernière de l'existence
ıoses, des différents ordres d'infinis et de la propriété qu'ils
ɜ s'annuler l'un devant l'autre; il y a à la science humaine
ɔrnes infranchissables. Si nous sommes en communication
e avec Dieu au fond de notre pensée, Dieu cependant ne
communique point toute sa nature, il ne nous dévoile point
ıes secrets. Notre vue a des bornes, mais elle s'étend assez
ɔour nous permettre de saisir les principes que nous avons
t à connaître. Ce serait manquer à notre devoir que de nous
r avant d'avoir atteint la limite qui nous est assignée, sous
:te que nous ne pouvons tout connaître, de même que d'en-
ndre de la dépasser en prétendant que rien ne doit nous
caché. Essayer de pénétrer plus avant dans les secrets de
serait une tentative qui n'aurait d'autre résultat que de faire
r notre impuissance. Arrêtons-nous donc à ce qui est clair;
i est clair dans l'ordre des premiers principes n'a plus
ı de démonstration ultérieure, et rappelons-nous que vou-
ler au delà de l'évidence, c'est travailler à la détruire.

CHAPITRE IV.

—

DES DIVERSES ESPÈCES DU BEAU ET DU SUBLIME.

—

§ 1er. — Des espèces et des nuances du Beau.

M. Cousin a cherché à établir, dans son cours de philosophie sur le fondement des idées absolues du vrai, du beau et du bien, que le beau est un, qu'il est identique à lui-même partout où il se rencontre, et qu'il n'est divers que par les formes qui l'expriment.

« Le beau est un, dit-il, c'est le beau moral ou intellectuel, c'est-à-dire le beau incorporel qui, se manifestant par des formes visibles, constitue le beau physique; le beau incorporel, c'est la vérité elle-même, c'est la substance, c'est l'éternel, c'est l'infini; si la *vérité* se montre dans les actes humains, elle devient la vérité morale, la sainteté, la justice, en un mot, le *bien;* si elle se répand dans les êtres pour leur communiquer l'harmonie et la vie, c'est la *beauté,* soit incorporelle, soit corporelle. Le vrai, le bien et le beau sont donc réunis intimement, et se pénètrent l'un l'autre dans l'unité de leur substance; ce qui est bon est beau, ce qui est beau est bon, ce qui est beau et bon est vrai. Dieu est la substance métaphysique du beau, du bien et du vrai, en d'autres termes, le bien, le beau et le vrai, conçus dans l'unité de leur substance, c'est Dieu. Mais Dieu est impénétrable : la raison n'a pas d'accès jusqu'à sa nature : il faut qu'il se manifeste par une enveloppe abordable et intelligible : cette enveloppe, c'est l'idée du vrai, du

bien et du beau, c'est le logos de Platon. La raison conçoit l'existence de la vérité absolue et de l'unité absolue; puis elle l'abandonne à son impénétrable immensité, et ne la contemple plus que dans ses formes appropriées à l'intelligence humaine : dans la vérité, la beauté et la bonté, en un mot, dans le λόγος, qui est la manifestation de Dieu lui-même. L'unité de beauté n'est donc que l'unité de bonté et de vérité. Le beau est *un* comme beau moral et intellectuel, comme vérité et comme bonté; il est divers par les formes, les mouvements et les actions qui servent à le manifester. On peut distinguer trois classes de symboles : 1° la nature purement physique, le moins expressif de tous les symboles; 2° la nature animale, qui partage la sensibilité avec l'homme; 3° la nature humaine douée d'intelligence et de moralité (1). »

Il y a dans ce passage plusieurs considérations que l'on ne peut qu'approuver. Mais le philosophe n'est-il pas allé trop loin en admettant une identité absolue de tous les genres de beauté? Sans doute, comme il le fait fort bien observer, si l'on supposait que le Beau est divers, on ne pourrait expliquer le rapprochement de la beauté physique et de la beauté morale. Cependant est-il vrai de dire avec lui que le beau n'est divers que par les formes qui l'expriment, que toute beauté se résout dans la beauté spirituelle, et que, par conséquent, dans les arts et dans la nature, le beau ne consiste jamais que dans l'expression (2)?

Nous ne pouvons l'admettre. Au moins faudrait-il s'entendre sur la portée des mots : beauté spirituelle. Si l'on ne veut exprimer par là que la notion du Beau, nous y souscrivons sans réserve. Il n'y a, il ne peut y avoir qu'une notion du Beau, comme il n'y a qu'une notion du triangle, une notion de l'homme. C'est dans la notion ou élément général que réside l'unité de la beauté, et c'est parce que cette notion est une, identique à elle-même, que nous pouvons raisonner de ce qui est beau, reconnaître la beauté partout où elle se présente, rapprocher la beauté physique

(1) V. Cousin, *Du Vrai, du Beau et du Bien*. Œuvres, t. I, p. 421.
(2) *Ibid.*, p. 420.

de la beauté morale, trouver des lois à l'art, etc. Mais si l'on entend par beauté spirituelle, la beauté morale et intellectuelle, si l'on dit qu'il n'y aura de beauté que là où l'on découvrira un rayon de l'âme, un signe de la vie spirituelle, — et c'est en ce sens que l'auteur nous semble admettre l'unité de la beauté, — il serait difficile, pensons-nous, de partager cet avis. Prenons un exemple fourni par M. Cousin lui-même.

« La figure de Socrate, dit-il, si l'on fait abstraction de l'âme qui l'anime, est vulgaire, laide, et comme fourvoyée parmi les types de la Grèce ; cette figure devient sublime quand le philosophe, au fond de sa prison, s'entretient avec ses disciples de l'immortalité de l'âme, pardonne au geôlier qui lui présente la ciguë, et se prépare tranquillement à la mort. Mais, qu'on ne s'y trompe pas, ce ne sont pas les contours de la matière, en tant que pure étendue et pure forme, qui sont empreints de sublimité, c'est la matière vivante, animée, c'est-à-dire la matière expressive, la matière manifestant l'âme, déchirant elle-même ses voiles. Au plus haut point de la sublimité morale à laquelle Socrate s'est élevé, il expire : vous n'avez plus sous les yeux que son cadavre; la figure morte conserve d'abord toute sa beauté, parce qu'elle garde les traces de l'esprit qui l'animait, mais peu à peu les formes s'altèrent, les traits s'affaissent, l'expression s'éteint et disparaît, la figure est devenue vulgaire et laide. L'expression de la mort est hideuse et sublime : hideuse, quand on n'y voit que la décomposition de la matière ; sublime, quand elle éveille en nous l'idée de l'éternité, ou celle du néant, cette autre espèce d'infini (1). »

On ne saurait mieux dire. Mais comment l'auteur n'a-t-il pas vu qu'il y a pour la matière une beauté qui lui est propre et indépendante de celle de l'esprit, laquelle peut se joindre à elle, mais ne la constitue pas? L'exemple qu'il donne prouve que la beauté spirituelle peut s'unir à la laideur physique ; aller plus loin et prétendre que la matière ne sera jamais belle que comme expression de la beauté morale, est une erreur évidente. La nature corporelle,

(1) V. Cousin, *Du Vrai, du Beau et du Bien*. Œuvres, t. I, p. 420.

a matière, ne saurait être ni pure étendue ni pure forme; il n'y a pas de forme sans une substance que cette forme enveloppe, détermine et circonscrit; il n'y a pas de substance sans force et quantité. Par conséquent, la matière, la nature physique est susceptible de beauté comme toute substance, lorsque les conditions que nous avons déterminées se rencontrent dans son développement. Nous ne parlerons pas de l'animal, parce que nous ne voulons pas discuter ici la question de savoir si la force qui l'anime est une force spirituelle; mais nous demanderons si l'on peut admettre, sans tomber dans les erreurs tant de fois réfutées de l'animisme et du panthéisme, que la beauté de la nature inanimée provient uniquement d'une force intelligente et libre qui se trouverait en elle comme en nous, mais à un degré inférieur? Soutiendra-t-on que l'attraction qui fait mouvoir les corps célestes et fait naître cette harmonie qui nous étonne et nous ravit, est en soi une force morale, libre et intelligente, comme le principe de notre être pensant? Dira-t-on que la plante pense comme nous, et que la fleur est l'expression de sa pensée? Laissons aux poètes le vague où se complaît l'imagination, les métaphores et les figures qui embellissent ce qui existe, et personnifient les choses inanimées. Pour découvrir la vérité consultons notre raison, l'expérience et le bon sens. Les sciences naturelles, comme les sciences physiques et mécaniques, démontrent que dans toute substance matérielle, il y a une force qui agit sans cesse, mais que cette force est soumise à des lois auxquelles elle ne peut se soustraire comme le pourrait une intelligence. Et à défaut de la science, que nous dit le bon sens? Est-ce que dans nos habitudes, dans nos relations journalières, nous considérons les plantes, les fleuves, les montagnes, les volcans, les astres du firmament comme des êtres spirituels, ayant avec nous et avec nos semblables une communauté de nature? On a cherché, il est vrai, à le faire admettre dans des ouvrages sérieux, mais il est impossible de voir, dans ce qui a été écrit pour le démontrer, autre chose que des rêves, résultat de ce vague sentimentalisme qui a égaré tant d'intelligences surtout en Allemagne; la froide raison ne s'y arrêtera jamais.

La matière étant active, d'une activité qui lui est propre, distincte de celle de l'esprit, peut donc avoir une beauté qui, tout en restant conforme à la notion générale du Beau, lui sera particulière. Mais par suite de l'union de l'âme et du corps, et, en remontant plus haut, par l'effet de la correspondance de la nature extérieure aux idées qui lui ont servi de modèle, la matière pourra dans certains cas, présenter à l'esprit un reflet de la beauté intérieure, de la beauté spirituelle. Ainsi, ce que nous voyons dans la figure de Socrate, c'est une beauté d'un autre ordre que celle qui frappe les yeux. Quand même il eût été aussi beau qu'Alcibiade, sa beauté corporelle se fût effacée en présence de la beauté spirituelle qui éclatait sur son visage, lorsqu'au fond de sa prison et à son heure dernière, il s'entretenait, avec calme et majesté, de l'immortalité de l'âme. Il y a donc une beauté de la nature corporelle, indépendante de l'expression proprement dite ou du reflet de la beauté de l'âme, et par conséquent toute la beauté ne réside pas, comme on le dit, dans la beauté morale et intellectuelle. L'Apollon du Belvédère est beau par l'expression de ses traits et de son attitude; qu'on lui ôte cependant, par la pensée, cette expression, il restera un beau corps, de belles formes qui se manifesteront plus la vie spirituelle, mais la vie physique pour autant que la séparation soit possible dans l'homme. Il y a peu d'expression dans la Vénus de Médicis, encore moins dans la Vénus de Milo; dira-t-on néanmoins que ce ne sont pas de belles statues et peut-être même les plus belles que l'on possède?

Reconnaissons-le donc, il n'y a qu'une notion du Beau, mais il y a différentes espèces de beauté. Il en est de même d'une foule d'autres notions : celle du triangle ne comprend-elle pas, en effet, outre l'infinité possible des triangles individuels, plusieurs genres et plusieurs espèces; celle de l'homme ne comprend-elle pas les différentes races humaines, les branches et les rameaux que l'on y a distingués, les divers peuples qui habitent le globe? Nous l'avons déjà fait remarquer, s'il y a pour toute chose une unité qui en constitue la notion ou l'essence, l'esprit saisit plusieurs unités subordonnées à cette unité supérieure, lesquelles forment les

genres et les espèces. Pas plus que l'unité supérieure, ces unités subordonnées ne sont des créations arbitraires de la pensée, bien qu'elles n'aient pas, prises isolément, une existence substantielle en dehors de l'intelligence qui les conçoit. Elles résultent ou des éléments mêmes de la notion, considérés à des degrés inégaux de détermination, ou bien des points de vue particuliers où se place l'esprit. Mais dans l'un et l'autre cas, ces unités ont leur fondement dans la nature des choses.

Il ne suffit donc pas d'avoir nettement défini la notion du Beau, il faut encore pour compléter l'étude de notre sujet, déterminer les principales espèces de beauté. En ces matières, il importe d'éviter également et l'absence de toute division et des divisions trop étendues. Vouloir descendre jusqu'à définir tous les mots qui ont quelque rapport au Beau, ce ne serait plus faire de la philosophie, mais de la lexicographie. Il nous suffira donc d'établir les distinctions les plus importantes qui ressortent ou de la notion même du Beau ou des choses dans lesquelles se montre la beauté.

Si l'on considère la notion elle-même, on y trouve deux éléments qui se rapportent aux deux principes constitutifs de toute substance : l'ordre se rattachant plus spécialement à la quantité dans la substance, et la vie ou l'expression — ces deux mots pris dans un sens étendu et appliqués à l'activité physique aussi bien qu'à l'activité spirituelle, — correspondant à l'élément de force aussi essentiel à la substance que la quantité. Nous avons établi ailleurs que de même que les deux éléments constitutifs de la substance se combinent à des degrés infinis dans le monde des intelligences et dans le monde des corps, pour former la hiérarchie des êtres spirituels et celle des êtres matériels, les deux éléments du beau se combinent aussi à l'infini pour former des degrés divers de beauté. Tantôt l'élément vital domine, tantôt c'est l'élément d'ordre; ici la mesure, là l'expression. Nous trouvons donc une première division du Beau en deux branches que nous nommerons le *Beau mathématique* ou *géométrique*, et le *Beau dynamique* ou *expressif*. Le premier comprend

tout ce qui tient au nombre, à la mesure, à la disposition e l'arrangement des parties, à la diversité et à l'unité. Le second rapporte à la vie, à la force, à l'activité spirituelle ou physique, mouvement, au pathétique et aux sentiments. Mais répétons- il ne s'agit jamais dans ces deux espèces du Beau que de la p pondérance de l'un ou de l'autre des éléments compris dans notion même, non de leur complète séparation. D'ailleurs, l'arra gement des parties d'un tout suppose la présence de la force, l'activité; et, d'autre part, l'expression serait impossible sans u chose qui exprime et une chose qui est exprimée, celle-ci répo dant à la vie, celle-là à la quantité. Le Beau mathématique s rencontre aussi bien dans les choses de l'intelligence et de l'a que dans celles de la nature, comme le Beau expressif ou dyna mique se trouve dans la nature, quoiqu'il appartienne plus spéci lement au domaine de l'esprit. L'un et l'autre n'apparaîtro souvent que par suite d'une sorte d'abstraction, lorsqu'on consi dérera isolément l'un des éléments du Beau et qu'on lui donne un corps. Ainsi, dans un poème, dont la beauté totale se compo de l'arrangement de ses différentes parties et de la pensée qu les relie entre elles et les anime d'un même souffle de vie, si l'o considère l'ordre, la disposition, la mesure à part, cet élém prendra une vie propre et deviendra le beau mathématique; si, a contraire, l'on fait abstraction de l'ordre suivi dans l'expositio pour ne s'occuper que du sujet, de la pensée, des collisions, d péripéties, etc., il restera toujours quelque ordre, mais la vie pré dominera, et on aura le *beau dynamique ou expressif*. De mêm dans un tableau, si l'on envisage en particulier la composition l'ordonnance et le dessin, il sera impossible d'en séparer compl tement l'élément vital, l'expression et le mouvement, mais comm ce dernier élément n'occupera plus qu'une place secondaire, o aura le *beau mathématique* ou *géométrique*. On peut aisém appliquer ceci à l'architecture, à la sculpture, à la musique, l'éloquence et même aux sciences; partout on reconnaîtra les deu espèces de beauté que nous venons de signaler.

Si nous abandonnons maintenant les éléments de la notion d

Beau, pour considérer les substances qui ont pour qualité la beauté, nous verrons apparaître de nouvelles divisions.

Le premier de tous les êtres, c'est l'Être Divin. Substance infinie, infiniment active, contenant en soi le principe de ses déterminations qui sont des infinités d'infinis perçus éternellement par le Verbe, et rattachés à l'Être ou à la Puissance par l'Amour, Dieu est à la fois l'ordre parfait et la vie parfaite, il est la *Beauté parfaite et absolue*. Ce terme ne convient qu'à lui. Être absolu, il peut seul posséder la Beauté absolue. Toutes les autres substances possibles ou créées sont relatives, leur beauté ne peut être non plus que *relative*.

Il faudrait le génie de Platon pour donner une faible idée de la beauté de l'Être suprême. La beauté qui apparaît en nous et celle qui brille dans la nature extérieure, nous portent malgré nous à élever nos regards vers une cause intelligente et libre, source de toute beauté, de tout ordre et de toute harmonie, belle elle-même au-delà de tout ce que la parole humaine pourrait exprimer. Le sentiment du beau est religieux comme celui du sublime; il n'y a sous ce rapport de différence entre ces deux sentiments, qu'en ce que le premier nous mène par la réflexion à l'idée d'une cause première, tandis que le second nous jette comme éblouis et anéantis aux pieds de Dieu, en face de l'Infini absolu. Alors apparaît en nous cette lumière pure et ineffable, but suprême des aspirations de notre âme, et dont un seul rayon nous plonge dans une délicieuse extase. La beauté absolue est purement intelligible; celle qui frappe nos sens est auprès d'elle grossière et sans éclat. Nous la contemplerions dans toute sa splendeur, si semblables à de purs esprits, nous étions rendus à notre primitive intégrité, à notre perfection originelle.

« Il y a une sorte de beauté qui ne touche que les yeux de l'esprit, dit saint Augustin; et ce qui a fait dire à saint Ambroise, que la forme et la figure, et par conséquent la beauté, qui en résulte, sont de la compétence des yeux, et que ce que nous connaissons des grandeurs de Dieu n'est que de celle de l'esprit, c'est que le mot de *beauté*, s'emploie plus ordinairement sur le sujet

des corps, et de ce qui a rapport aux corps. Ce sera donc par les illustrations ineffables qui émanent du Fils unique résidant dans le sein de son Père, que la créature raisonnable, élevée à un point de pureté et de sainteté qui la puisse rendre capable de voir Dieu, sera pénétrée de cette vue ineffable, où nous parviendrons lorsque nous serons devenus égaux aux anges. Car il est certain que jamais personne n'a vu Dieu de cette manière grossière dont nous voyons ce qui touche nos sens, et s'il a été vu de cette sorte par quelques-uns, ç'a été sous quelque forme sensible qu'il lui a plu de choisir, et non pas selon son essence immuable et inaltérable, selon laquelle il demeurait caché lors même qu'il paraissait de l'autre manière. Mais de le voir tel qu'il est, c'est ce qui est peut-être donné dès à présent à quelques-uns des saints anges, et à quoi nous parviendrons quand nous serons devenus égaux à ces bienheureux esprits (1). »

Rentrés en nous-mêmes, loin des images des sens, des jouissances et des distractions du monde extérieur, nous pouvons saisir déjà un faible rayon de cette beauté divine, dont la contemplation nous est promise dans une autre vie, comme une récompense acquise en celle-ci. Reliés à Dieu au fond de nous-mêmes, nous pouvons le voir et l'adorer *en esprit et en vérité*. Père Tout-Puissant, il communique avec nous sans intermédiaire, et c'est en lui-même, non dans une intelligence placée au-dessous de lui, comme on l'a prétendu, que nous contemplons sa beauté parfaite, éternelle et absolue. Il est l'esprit souverainement parfait, un et simple dans son immensité. En lui et pour lui-même se déroulent comme en un sublime spectacle, toutes les choses possibles, tout ce qui est, a été ou sera. Les êtres qu'il a créés et qui sont en dehors de lui, vivent néanmoins dans son intelligence de leur véritable vie, comme essences et comme types éternels, avec leur perfection et leur beauté relatives. Quel ordre admirable dans cet enchaînement d'une infinité d'êtres possibles, ayant chacun leur

(1) Saint Augustin, Lettres traduites en français par Dubois. Lettre 147, t. IV, p, 85.

part d'être et de vie, et participant tous de sa nature divine et de son unité suprême! Mais ce n'est pas l'ordre seulement qui apparaît dans son immensité; Dieu ne reste pas enseveli dans un éternel repos, dans une inertie absolue et dans la contemplation stérile de lui-même; il possède aussi la vie éternelle. En lui s'opère une génération infinie et parfaite de vérités et de sentiments; son activité est sans bornes comme son être est sans limites; il est toute vérité et toute bonté. Telle est la beauté divine; « beauté éternelle, dit Platon, non engendrée et non périssable, exempte de décadence comme d'accroissement, qui n'est point belle dans telle partie et laide dans telle autre, belle seulement en tel temps, dans tel lieu, dans tel rapport, belle pour ceux-ci, laide pour ceux-là; beauté qui n'a point de forme sensible, un visage, des mains, rien de corporel; qui n'est pas non plus telle pensée ni telle science particulière, qui ne réside dans aucun être différent de soi, comme un animal, ou la terre, ou le ciel, ou toute autre chose, qui est absolument identique et invariable par elle-même; de laquelle toutes les autres beautés participent, de manière cependant que leur naissance ou leur destruction ne lui apporte ni diminution ni accroissement ni le moindre changement (1). »

Mais la beauté absolue ne resplendit pas moins si nous considérons en Dieu le Pouvoir créateur, la Puissance conservatrice, et enfin, après la chute de l'homme, le Pouvoir réparateur. Partout éclate un ordre parfait et une force suprême qui se concilient avec notre liberté comme avec l'activité propre de tous les êtres créés. Dieu dans sa sagesse infinie gouverne le monde à la fois par des lois générales et par des lois particulières, parce qu'il n'a pas besoin comme nous de faire abstraction de l'individu. Rien n'arrive qu'il ne l'ait vu de toute éternité; rien n'échappe à sa Prescience et à sa Providence. Notre vie, la vie entière de l'Univers n'est qu'un pâle reflet de l'activité des essences en lui, laquelle participe de son activité éternelle et sans bornes. Sa

(1) Platon, *Le Banquet*, traduction de M. Cousin, t. VI, p. 316.

toute-puissance nous conserve; sans elle nous retomberions dans le néant. Tel est le sens des paroles de saint Paul : *in Deo vivimus, movemur et sumus*. Enfin, la vie divine se met en quelque sorte à notre portée dans le Pouvoir réparateur. Déchus de notre grandeur originelle, séparés de Dieu, source de tout bien, de toute vérité et de toute beauté, nous resterions plongés dans l'erreur, dans le mal et le désordre, s'il ne nous inspirait l'amour de la vérité, du bien et de la véritable beauté. C'est par la Miséricorde infinie de Dieu que la vie divine nous apparaît le mieux, qu'elle nous parle au fond de nous-mêmes et révèle aux yeux de l'âme, dans toute sa splendeur, la *Beauté absolue*.

Hutcheson a donné à ces mots un autre sens. Il entend par *beauté absolue* celle que nous apercevons dans les objets pris en eux-mêmes et sans les comparer à rien d'extérieur. La *beauté relative* ou *comparative* est, au contraire, selon lui, celle que l'on pourrait nommer d'imitation et qui se découvre dans une chose considérée comme la copie d'une autre (1).

Cependant il ne prétend pas que la beauté absolue est une qualité des objets sans aucune relation avec l'esprit qui la contemple; il établit, au contraire, que nous ne pourrions juger qu'une chose est belle, si nous n'avions en nous l'idée du Beau, et il fait consister cette idée dans la variété ramenée à l'unité. Ainsi entendue la beauté absolue ne serait que la notion même du Beau. Mais alors la distinction disparaît, puisque ce n'est non plus que par la notion du Beau qu'il nous est permis de juger de la beauté d'une copie. Une autre idée nous semble avoir guidé ce philosophe dans la distinction qu'il a cherché à faire. Ce qu'il entend par beauté absolue nous paraît plutôt se rapporter aux idées ou types que nous portons en nous et d'après lesquels nous jugeons de la perfection des choses extérieures (2). Dans ce cas, nous pensons qu'Hutcheson a confondu la beauté absolue, qui ne

(1) Hutcheson, *Recherches sur l'origine des idées*, etc. Amsterdam 1749, t. I, p. 29.

(2) *Ibid.*, p. 73.

peut appartenir qu'à Dieu, avec la beauté idéale que nous trouvons dans la pensée, comme attribut de quelques-unes des idées qui représentent des choses possibles ou créées.

Ceci nous conduit à une nouvelle espèce du beau : le *Beau idéal.* C'est la plus importante après la beauté absolue. Mais pour la saisir et comprendre les divisions qu'elle comporte, nous devons essayer de nous rendre compte d'abord du monde des idées en nous et en Dieu.

Dieu ne crée que sur le modèle des idées spécifiques ou individuelles; il ne saurait créer, comme quelques philosophes spiritualistes l'ont admis, sur le modèle des idées générales seules. Celles-ci ne lui servent de modèles qu'en tant qu'elles sont nécessairement contenues dans les premières. C'est qu'en effet elles ne représentent point l'existence complète, et qu'il serait impossible de les réaliser au dehors. Ainsi, la notion du triangle ne saurait être représentée dans sa seule généralité. Il est impossible de tracer un triangle qui ne soit que le triangle en général; celui que l'on tracera sera inévitablement ou un triangle scalène, ou un triangle isocèle, ou un triangle équilatéral d'une grandeur déterminée. Dieu ne pouvait donc créer que des triangles particuliers, d'après des conceptions particulières, qui contenaient en la spécialisant la notion générale du triangle. Ainsi encore, il était impossible qu'il créât l'humanité en général, sans créer en même temps l'individu. De même de tous les êtres de la création. L'élément général des choses n'a d'existence abstraite que dans la pensée; il ne peut exister dans la réalité sans le particulier. Nous ne concevons l'existence que par la réunion de ces deux termes, et ce n'est que logiquement que nous les séparons. C'est là une vérité absolue. Tout ce qui a été créé et tout ce qui est possible est pensé éternellement en Dieu à la fois comme général et comme individuel, parce que la possibilité de l'existence séparée implique nécessairement ces deux termes. Il y a donc en Dieu autant de types intelligibles qu'il y a d'individus créés ou possibles, et l'ensemble de ces types, qui sont en nombre infini, constitue l'élément particulier de l'Être divin, élément

sans lequel lui-même ne pourrait être conçu ni par conséquent exister.

La dénomination de *types intelligibles* est consacrée dans la philosophie spiritualiste; il suffira pour éviter toute équivoque de se rappeler que nous entendons par là les idées particulières qui, de toute éternité, représentent en Dieu des individus possibles ou créés. Arrêtons-nous ici un instant, et étudions ces types en eux-mêmes, afin de découvrir comment la beauté peut s'y rencontrer.

Le type intelligible d'un être, est l'ensemble des raisons qui déterminent sa constitution et sa forme. Dieu connaît les intelligibles jusque dans leurs moindres détails. Les intelligences créées étant nécessairement en communication au fond d'elles-mêmes avec Dieu ou la vérité absolue, peuvent les connaître aussi, mais confusément. La représentation sensible d'une chose dans l'imagination, ne nous fait rien connaître, sauf la forme extérieure. Au contraire, le type intelligible, pour une intelligence douée d'assez de force pour le pénétrer entièrement, conduit à déterminer *a priori* la constitution et la forme de l'être qu'il représente. Ainsi, si le type intelligible de l'homme, par exemple, nous apprend que c'est une substance spirituelle placée au sein de la création matérielle, pour s'y développer et jouir de tous les biens et de toutes les beautés de la nature; nous saurons qu'il faudra un intermédiaire entre cette substance spirituelle et le monde extérieur, en d'autres termes que l'être spirituel devra être uni à un corps vivant et sensible, dont la fonction sera de lui servir d'instrument et de moyen de communication avec le dehors. Nous saurons encore que ce corps devra être doué d'organes : d'yeux pour voir les objets extérieurs, d'oreilles pour entendre, de mains pour saisir les choses, etc. La forme et la constitution de chaque organe seront déterminées par son but particulier. Pour remplir sa destination l'homme devra avoir la faculté de locomotion et la station droite, d'où résulteront sa constitution intérieure et sa forme extérieure. C'est une vérité banale qu'il n'est rien dans le corps humain qui n'ait sa raison d'être; cette raison est évidemment préexistante et elle a dû se trouver dans une intelligence avant d'être réalisée

dans la création. Nous en dirons autant des moindres lignes qui dessinent la forme du corps, et même de la couleur.

Dieu, intelligence parfaite et infinie, voit dans les types éternels des choses, leur constitution intérieure et leur forme extérieure, parce qu'il connaît les raisons de tout jusqu'à l'infini. Mais l'intelligence humaine, bien qu'unie à la raison divine, n'est pas assez étendue pour embrasser les types intelligibles dans tous leurs détails, pour comprendre *a priori* les causes déterminantes de la conformation de tous les êtres; elle ne parvient à saisir sous ce rapport que des notions plus au moins générales. Pour spécialiser ces notions et découvrir les raisons particulières qui y sont contenues, il lui faut une étude patiente et le secours de l'expérience extérieure. L'anatomie, la zoologie, la botanique, la minéralogie, la physique, la chimie, la géologie, l'astronomie, etc., nous font pénétrer peu à peu les raisons, restées cachées pour nous dans les types intelligibles, de la conformation et des mouvements des êtres matériels. C'est ainsi que nous arrivons à une conception de plus en plus claire des idées spécifiques innées dans l'âme, mais dont nous n'apercevons à peine parfois que l'élément général, par les seules forces de la pensée. De là l'erreur de quelques philosophes spiritualistes qui ont cru que nous n'avons d'inné que nos idées générales, et que toutes nos idées particulières ou individuelles nous viennent des sens. Les idées générales ne sont pas séparables d'une manière absolue des idées individuelles ou spécifiques, pas plus dans notre intelligence que dans l'intelligence divine; mais tandis que Dieu aperçoit distinctement les unes et les autres dans toute leur infinité, nous n'en avons qu'une vue confuse; il nous faut, du moins dans l'état présent, des secours extérieurs pour aller au delà de l'élément général, et arriver aux raisons particulières contenues dans le type intelligible de chaque chose.

Parmi les types intelligibles en Dieu, ceux-là seuls seront beaux qui comporteront de la régularité, de la symétrie ou de l'ordre, et une manifestation facile de la force ou de la vie. En d'autres termes, pour qu'un intelligible soit doué de la beauté idéale, il faudra que l'on retrouve parmi les raisons qui le constituent, la

notion du Beau, spécialisée d'après le but particulier de l'être qu cet intelligible représente, ou son unité.

Qu'est-ce que l'unité? C'est la première manifestation de la sub stance, le premier moment logique du développement de la for et de la disposition des parties de la quantité, éléments constituti de la substance. Mais dans quel sens se fait cette première man festation? Évidemment dans le sens du but ou de la destinatio de l'être que l'on considère. L'unité de chaque chose c'est donc cause finale éternellement conçue en Dieu, cause finale à laquel le Créateur se conforme nécessairement dans l'acte de la créatio . Parmi toutes les raisons qui déterminent la constitution et l forme d'une chose, il en est une, en effet, qui domine toutes l autres, c'est celle de son but ou de sa fin; elle constitue so essence et son unité. Les autres raisons qui ne sont que d moyens, lui sont subordonnées; elles tirent d'elle toute le valeur; elles en dérivent, et, à vrai dire, sont engendrées par ell C'est le multiple qui sort de l'unité. L'essence de l'âme est de pe ser, c'est-à-dire de contempler la vérité, ce qui est aussi son but son unité. De là ses facultés et les lois de leurs opérations. De l encore l'union des âmes, afin que chacune puisse participer au vérités acquises par toutes. Enfin, de la nécessité de cette unio dérive le but particulier de chaque âme. Il nous est souvent dif cile de déterminer le but d'un être; mais la raison nous dit qu' existe et que l'intelligence parfaite le connaît. D'un autre côté, dans la définition d'une chose, nous ne pouvons nous borner exprimer son but, son essence et son unité, parce que cette dé nition doit contenir en outre les qualités essentielles, nous di tinguons cependant de ces qualités l'essence proprement dite, nous concevons ainsi, dans le type intelligible, un centre de to les moyens et de toutes les raisons secondaires, lequel en e l'unité.

L'unité d'une chose n'est que dans l'esprit qui la conçoit, par que son but est une abstraction qui, dans la réalité, ne saura exister par soi. Mais même dans la pensée, la raison général l'unité ou le but d'un intelligible ne se sépare jamais complét

ment des raisons particulières; toutes ensemble déterminent la constitution et la forme de l'être. Les raisons particulières sont l'intermédiaire entre l'essence et l'existence idéale; sans elles il n'est rien d'intelligible. Les idées générales nous échapperaient si nous ne percevions vaguement en elles comme à l'état latent des idées particulières. Les essences ou éléments généraux des êtres ne pouvant exister que dans l'esprit, comme pures abstractions, il en résulte que le but ou l'unité de chacun d'eux, ne pourra être non plus qu'une conception de l'intelligence, obtenue par abstraction.

Lorsque l'on considère un tout matériel, on peut dire de quelque façon qu'il est une unité; en ce sens le dôme des Invalides, par exemple, sera une unité. Cependant, l'appendice qui surmonte cet édifice nous empêche de lui reconnaître de l'unité dans la forme. Il en est de même de la gibbosité du chameau. L'unité n'est donc pas seulement dans le contour extérieur d'une chose, dans un assemblage quelconque de parties; elle exige des conditions particulières et ne se conçoit que comme résidant à la fois dans le sein de l'objet et dans le lien qui unit tous ses membres. Mais comment la découvrir? Sera-ce, par la division matérielle du tout? C'est impossible, car cette division n'a pas de limites, et pour l'esprit elle est infinie. Les atomes ou les molécules ne sont que des hypothèses admises en physique pour expliquer les phénomènes. Soutiendra-t-on que l'unité réside dans la force qui lie toutes les parties du tout? Nous le voulons bien; mais que l'on dise alors si ce sera dans le point initial du développement de cette force ou dans son terme. Si c'est dans le point initial, comment la déterminer? Si c'est dans le terme même du développement, dans sa limite extrême, ce sera le contour extérieur, et nous venons de voir que l'unité ne s'y montre qu'à certaines conditions. L'unité n'est donc pas une chose sensible qui existe dans la réalité extérieure; elle n'est que dans l'esprit qui la conçoit. C'est ce point intellectuel où sont concentrées toutes les propriétés de l'être, déterminées par sa fin ou sa destination. Lorsque toutes les parties d'un tout tendent vers ce point, ou plutôt lors-

que ce point comme un centre lumineux semble rayonner da l'être tout entier, nous reconnaissons dans le tout et dans s contour extérieur l'unité dévoloppée. C'est d'après cela que no jugeons de l'unité dans la direction des lignes d'un objet, dans discours, dans une œuvre d'art quelconque. L'unité d'une chos c'est son but se reflétant dans toutes ses parties.

La distinction que nous venons de faire entre l'unité envelo pée en elle-même et l'unité développée, n'est, dans les intell gibles, que purement logique. Le but de l'être est toujours so unité. Si dans les choses créées le but n'apparaît que successiv ment, comme une suite de leur développement, nous avons déj fait observer qu'en Dieu il est permanent, qu'il domine et contie toutes les modifications dont l'essence est susceptible. L'uni enveloppée et l'unité développée ne sont donc que deux face d'une seule et même chose.

L'unité en soi c'est l'essence ou l'élément général du type intel ligible. Toute substance est composée de force et de quanti indissolublement unies, mais la nature de cette force et de cet quantité est différente dans chaque être, parce que la raison d chaque être est différente en Dieu. La force et la quantité so d'abord, c'est la substance ; elles sont ensuite de *telle manièr générale,* c'est l'essence; enfin dans leur développement elles so de *telle manière particulière,* c'est l'existence. Il y a donc des qu lités essentielles et des qualités que l'on nomme accidentelles. L premières tiennent au but général de l'être, les autres au but pa ticulier et subordonné de chaque individu. Dans le monde d idées, les raisons ou relations générales de la substance des êtr constituent leurs *essences;* les raisons particulières, ajoutées a premières, ou les rapports qui résultent de la combinaison infin des idées, donnent à la substance l'existence *idéale,* et forment l types intelligibles.

Nous avons dit que la *forme* des êtres est déterminée p l'ensemble des raisons, générales et particulières, qui compose les types intelligibles. Il y a donc pour toute chose possible c créée une forme idéale. Comment cette forme est-elle obtenu

Évidemment par un développement particulier de l'idée de substance dans la pensée. La forme en nous et hors de nous est un *acte*, parce qu'elle résulte de la combinaison des raisons saisies en Dieu par l'intelligence. Dès que la force et la quantité sont conçues, elles le sont nécessairement comme productives et elles sont productives de la manière déterminée par la raison générale et les raisons particulières qui constituent le but de chaque être. C'est le modèle éternel de la création; mais ce qui est éternel et permanent en Dieu, est successif dans les êtres créés. Lorsqu'un être a atteint le dernier terme de son développement, il a réalisé sa forme extérieure, et celle-ci ne se maintient que par l'action de la force intérieure dont il est doué. La forme est donc toujours un acte.

Par son union avec la quantité, la force dans toute substance est sollicitée en sens contraires. En vertu de sa nature propre, elle tend à s'épandre, à sortir d'elle-même, à se développer. Par la présence de la quantité qui l'attire et l'enserre, elle tend, au contraire, à se concentrer en soi. Selon qu'on la considère à ces deux points de vue, on aura la force d'expansion ou la force de concentration. Au moment où ces deux forces se feront équilibre, ce qui dépendra toujours de leur nature déterminée par les raisons ou causes finales en Dieu, on aura la forme extérieure de l'être, la limite de son développement. Ces deux forces ou plutôt ces deux faces de la même force, se constatent partout. Dans les êtres matériels, c'est la force centrifuge et la force centripète; par la première, l'être se développe; par la seconde, il est relié à lui-même, il forme un tout. La force de développement est très-faible dans les pierres; la force d'attraction et de concentration y prédomine; c'est ce qui leur donne le caractère de passivité. Lorsqu'on parcourt l'échelle des êtres vivants, depuis la plante presque inerte jusqu'au végétal le plus vivace, et depuis le zoophyte jusqu'à l'homme, la force de développement prend de plus en plus de prédominance; elle est de moins en moins enchaînée par la quantité, et son retour sur elle-même s'opère avec plus de facilité. La circulation de la séve dans les plantes, et celle du sang

chez les animaux, sont l'image des mouvements de la force d'où résulte la forme des êtres. Dans notre système planétaire, la force centrifuge part du soleil, et son union avec la quantité constitue l'espace dans lequel les planètes se meuvent. Celles-ci sont des masses subordonnées à l'espace du système, composées de forces et de quantités également subordonnées les unes aux autres. La force centrifuge les entraîne en s'affaiblissant jusqu'au moment où la force centripète les arrête, et la combinaison de ces deux forces, ou plutôt la décomposition de la force unique du système, les oblige ensuite à parcourir leurs orbites, formes de l'espace subordonnées à l'espace de notre système planétaire, lequel à son tour est subordonné à l'espace de l'Univers tout entier.

La même chose a lieu dans l'être spirituel. La force est d'abord concentrée dans l'unité de sa substance; elle se développe ensuite dans l'intelligence; mais ce développement est limité, car il n'y a que l'intelligence divine qui soit absolument infinie. Au point où la force spirituelle a atteint sa limite et fait retour sur elle-même pour se replonger dans les profondeurs de la substance, attirée sans cesse par la quantité intelligible vers son centre, elle donne à l'être sa forme spirituelle, et d'active devient passive, ce qui ne marque qu'un changement dans son mode d'action. C'est alors qu'apparaît l'amour, le sentiment de soi, lequel n'est rien autre chose que la force spirituelle reliant les manières d'être à l'être, ou l'être développé à l'être en puissance. L'unité développée du *moi* est constituée, et, avec elle, la forme spirituelle ou caractère personnel. L'attraction dans la matière brute, et la sensation dans les êtres animés, sont des images du sentiment ou de l'amour de soi dans l'être pensant.

Ce que nous venons de dire s'applique aux pensées particulières. Elles sont d'abord en germe dans notre puissance; ensuite notre force spirituelle les en fait sortir et les développe selon la raison ou le but qui constitue leur essence, modifiée par les raisons particulières ou principes d'individuation; enfin, lorsque le développement a atteint sa limite, la force fait retour sur elle-même, relie le développement idéal au germe spirituel, et nous

s de la raison et lui obéit ; elle représente d'une manière la forme idéale que conçoit l'intelligence, au moyen des u'elle contient, et dont les éléments au moins sont innés ou son œuvre propre sous l'excitation du principe spi-

venons de voir ce que sont les types intelligibles en eux-et comment ils déterminent la constitution et la forme de s choses possibles ou créées. Nous avons établi qu'ils pré-oujours deux faces : l'*essence* et l'*individualité*. Selon que du Beau s'appliquera à l'une ou à l'autre de ces deux us aurons la *beauté idéale essentielle ou indéterminée*, ou *auté idéale individuelle proprement dite*.

trouvons l'expression de *Beau essentiel* employée par le ré pour désigner la notion même du Beau. Il le fait con-ns l'unité, principe de la régularité, de l'ordre, de la pro-et de la symétrie (1). Son caractère, dit-il, est d'être e et indépendant de toute institution même divine. Il le ussi *beau géométrique*. « C'est celui, ajoute-t-il, dont mme parle saint Augustin, forme l'*art du Créateur*, uprême, qui lui fournit tous les modèles des merveilles ure (2). »

lernière remarque semble rapporter le beau essentiel aux des choses ou aux types conçus éternellement par l'intel-

liers où elle se présente, l'expression de beau essentiel s'y appl querait sans difficulté; mais nous croyons préférable de réserv ce nom pour désigner la beauté qui est propre aux essences, o aux types intelligibles considérés dans leur unité, dans leur él ment général.

La beauté peut-elle se rencontrer dans les idées générales abstraites? Kant, Hegel et Gioberti l'ont nié, parce que, selon eu l'idée de beauté est une idée concrète, et, d'ailleurs, inséparab d'un élément sensible. Nous avons réfuté cette dernière opinion. ne nous reste plus qu'à examiner si la notion du Beau peut s'a corder avec ce que nous entendons par l'essence des choses.

Cela ne nous semble pas douteux. L'essence c'est l'idée substance à son premier moment logique de développeme dans l'intelligence divine. Ce n'est pas encore l'existence idéal ce n'est plus tout à fait le germe enseveli dans le sein de Puissance divine; c'est la première détermination de l'idée son unité. Or, en cet état nous avons vu que l'on retrouv les deux éléments de la substance indissolublement unis; p conséquent s'il y a dans les essences, quantité et activité aya déjà quelque développement et certaines qualités, l'ordre viv et expressif ou la beauté, quoique faible encore, pourra se mo trer en elles.

La beauté essentielle, celle que nous trouvons dans les essenc auxquelles s'applique la notion du Beau, nous montre en quelq sorte la génération de la beauté relative dans le sein de la beau absolue ou en Dieu. Les essences des choses participent de nature divine; la suprême beauté de celle-ci s'y reflète et se co munique par elles aux types intelligibles susceptibles de beaut où elle nous apparaît alors comme *Beau idéal*. « Le Beau, d Tieck, est un seul et unique rayon de la clarté céleste, » et ce m se retrouve sous la plume du savant comme sous celle du poè sur les lèvres du philosophe comme sur celles de l'artiste. « l Beau dans son essence absolue, c'est Dieu, » disent Winckelman Thierry, Tœpffer, et une foule d'autres auteurs. Mengs, définit beau : « une perfection visible, image imparfaite de la perfecti

suprême, » et M. Cousin ajoute que « le bien, le beau et le vrai, conçus dans l'unité de leur substance, c'est Dieu (1). »

Nous venons d'indiquer la différence qu'il y a, selon nous, entre la *beauté essentielle* et la *beauté idéale* proprement dite. Cette dernière c'est la beauté du type intelligible considéré non plus dans son unité abstraite, mais dans sa forme concrète, réunissant le général et le particulier, l'unité et la pluralité, et composant une véritable individualité spirituelle. L'*idéal* et le *beau idéal* ont donné lieu à de longues discussions. Faisons connaître ici les principales opinions qui ont été émises sur ce sujet dont l'importance est très-grande, surtout pour les arts.

Par idéal Hegel ne désigne pas, comme nous venons de le faire, une forme purement spirituelle, mais il entend, à l'exemple de Schelling, une union de l'idée et d'un élément sensible, supérieure à celle qui se rencontre dans la nature. L'idéal qui, selon lui, ne se trouve que dans l'art, n'est donc que le réel idéalisé, purifié, rendu conforme à son idée et l'exprimant parfaitement; c'est l'accord parfait de l'idée et de la forme sensible.

Si l'on ne savait que conformément aux principes généraux de sa doctrine, Hegel ne peut admettre d'autre élément sensible que celui qui se trouve réalisé dans la nature et que l'art emprunte pour ses créations, peut-être serait-on tenté de voir dans le réel idéalisé dont il parle les images fournies par l'imagination. Le beau idéal serait alors ce que Kant nomme la *beauté artistique* ou la belle représentation des choses, laquelle exige, dans l'opinion de ce dernier, à l'inverse de la *beauté naturelle*, outre les exhibitions de l'imagination, le concept de ce que doit être la chose, de son but et de sa perfection (2). Mais Hegel, dans son désir d'effacer la dualité du subjectif et de l'objectif, qui avait conduit Kant à l'idéalisme, ne pouvait pas s'arrêter aux formes sensibles de l'imagination; il devait exiger pour l'idéal quelque chose de plus réel, les formes sensibles de la nature elle-même purifiées et modifiées.

(1) V. Cousin, *du Vrai, du Beau et du Bien*, Œuvres, t. I, p. 421.
(2) Kant, *Critique du jugement*, traduction de M. Barni, t. I, p. 259 et suiv.

Il y a quelque analogie entre l'opinion de Hegel et celle de Jouffroy sur le beau idéal. Nous savons que, suivant le philosophe éclectique, l'invisible, dans l'état actuel du moins, n'agit pas sur nous sans le visible; d'où il résulte que la beauté pure de l'invisible nous échappe. Elle semble pourtant exister dans la pensée de Jouffroy; mais on conçoit qu'il n'en peut donner une définition. L'idéal sera donc pour lui un mélange de visible et d'invisible; il le fait consister dans le choix des traits principaux d'une chose, idéalisés et réduits en quelque sorte à l'unité. L'idéal, c'est le sujet idéalisé, ou l'expression naturelle du sujet simplifiée et éclaircie (1).

Gioberti, dont le système a plus d'une ressemblance avec celui de Kant, n'admet pas non plus une beauté dégagée de tout élément sensible, et cet élément il le puise, de même que Kant, dans les images produites par l'imagination. Seulement, tandis que ce dernier, après avoir défini l'*idéal* une représentation de quelque chose de particulier comme adéquat à une idée, prétend que l'idéal du beau n'est qu'un idéal de l'imagination sans concept (2), Gioberti admet deux types dont l'union seule peut former la beauté : le type intellectuel et le type fantastique. Le premier est le plus haut degré de détermination dont la notion de la chose soit susceptible; mais, selon lui, il ne constitue que le vrai, non le beau; il est dépourvu de cette vie et de cette individualité mentales que l'imagination seule peut lui donner. Le type fantastique est une chose sensible *sui generis* qui, ayant une vie et une individualité propres, peut se passer d'une chose extérieure. Ces deux types s'unissent dans une unité que Gioberti nomme esthétique, et qui résulte non d'un principe nouveau destiné à les unir, mais de la prédominance de l'un d'eux. Or, dit-il, la prédominance légitime appartient au type intelligible. Il n'en donne d'autre raison, si ce n'est que sans cette prédominance le beau serait détruit ou obscurci; ce qu'il est difficile d'accorder avec le rôle qu'il assigne au type

(1) Jouffroy, *Cours d'esthétique*, p. 177 et suiv., 194 et suiv.
(2) Kant, l. c. t. I, p. 115.

ıntastique dans la constitution même de la beauté. Quoi qu'il en oit, il ne veut pas non plus que le type intelligible reste seul, car lors, dit-il, le vrai remplacerait le beau. Il faut toujours et à quelque degré l'union des deux types; mais lorsque le type intellectuel prédomine on a le beau idéal. Il définit par conséquent le véritable *idéal* : le type intelligible en tant qu'il prédomine sur le type fantastique et y brille de toute sa pureté, sans que l'élément sensible qui l'accompagne en diminue l'éclat. Il y a ainsi un idéal correspondant à tous les types intelligibles possibles, et Gioberti combat avec raison, à ce point de vue, le système de Hegel qui assigne à l'idéal la représentation de l'homme seul (1).

Selon M. Cousin, l'idéal est indéterminé et insaisissable; « c'est dit-il, un point qui recule sans cesse et qui fuit jusqu'à l'infini (2). » Le dernier terme de l'idéal, c'est Dieu. Toutefois, il en donne une notion et l'assimile à l'essence de chaque chose. Le beau idéal se tire du beau réel par une abstraction immédiate qui aperçoit l'un dans l'autre. L'esprit dégage le général du particulier et se place ainsi sur un plan mobile qui le conduit de la nature à l'infini ou au beau idéal. « Dans tout objet qui réfléchit plus ou moins la beauté se rencontre l'élément individuel et l'élément général. Toute figure humaine est composée d'un certain nombre de traits individuels qui la distinguent de toutes les autres, et en même temps elle offre des traits généraux qui en font ce qu'on appelle non pas la physionomie de tel ou tel individu, mais la figure humaine. Ce sont ces linéaments constitutifs qu'on fait tracer à l'élève qui débute dans l'art du dessin. Nous ne voulons pas dire que les traits généraux ou communs de l'humanité soient le type de la beauté, mais que sous chaque figure naturelle l'esprit saisit ı proportion, la régularité, l'unité, ou, en un mot, l'absolu. 'essence et l'individualité, voilà pour ainsi dire les deux pôles ; tout objet observable. L'essence ne peut changer, car la chan-

(1) Gioberti, *Essai sur le Beau*, Bruxelles, 1843, p. 43 et suiv.
(2) V. Cousin, *Du Vrai, du Beau et du Bien*, Œuvres, Bruxelles, t. I, p. 409.

ger ce serait la détruire; l'individualité, au contraire, peut subir une multitude de variations (1). »

« L'idéal dans le beau, ajoute-t-il ailleurs, comme en tout, est la négation du réel, et la négation du réel n'est pas une chimère, mais une idée. Ici l'idée est le général pur, l'absolu dégagé de la partie individuelle. L'idéal, c'est le réel moins l'individuel; voilà la différence qui les sépare; leur rapport consiste en ce que l'idéal, sans être tout le réel, est dans le réel, dans cette partie du réel qui, pour paraître dans sa généralité pure, n'a besoin que d'être abstraite de la partie qui l'accompagne (2). »

D'où M. Cousin conclut que le beau naturel peut être vu, tandis que le beau idéal ne peut être que pensé (3).

On voit par cela que le beau idéal, pour le célèbre philosophe français, réside dans l'essence; mais si tantôt il semble dire que c'est dans l'essence ou l'unité propre à chaque type intelligible, tantôt il affirme que ce n'est que dans l'essence divine. La beauté idéale, dans ce dernier cas, serait donc ce que nous avons nommé la beauté absolue.

Cependant M. Cousin par son exemple des traits généraux de de la figure humaine, montre qu'il y a une beauté particulière pour l'essence de chaque chose, et il semble lui réserver le nom de beauté idéale. Si telle est véritablement la pensée qu'il a voulu mettre en lumière dans son *Cours de philosophie sur les idées absolues du Vrai, du Beau et du Bien*, ainsi que dans son écrit sur *le Beau réel et le Beau idéal*, la beauté idéale serait, pour lui, ce que nous avons nommé la beauté essentielle et ce que l'on désigne assez communément sous le nom de beauté indéterminée. Mais s'il en est ainsi, on conçoit qu'il existe, dans l'ordre spirituel, une autre beauté, celle du type intelligible dans sa forme concrète, c'est-à-dire de l'idée spécifique ou individuelle elle-même. M. Cousin, sous l'influence des systèmes d'Aristote et de

(1) V. Cousin, *Du Vrai, du Beau et du Bien*, Œuvres, t. I, p. 409.
(2) *Ibid.*, t. II, p. 117.
(3) *Ibid.*, t. I, p. 410.

Kant ne s'est pas occupé de cette dernière espèce du Beau, à laquelle il nous semble que la précision du langage philosophique exige de consacrer spécialement le terme de *beau idéal*.

Nous avons démontré ailleurs que l'esprit trouve en lui-même la représentation spirituelle ou idéale de tout ce qui est créé et de tout ce qui est possible. Les idées sont innées, elles ne nous viennent pas du dehors; elles sont en nous tout à la fois générales et individuelles. De même que dans nos idées nous pouvons abstraire le général du particulier, nous pouvons par la force de notre intelligence, agissant spontanément ou à la suite d'une excitation venant du dehors, spécialiser l'idée générale. Telle est l'origine de toutes les idées spécifiques que nous pouvons avoir. Il y a en Dieu une existence idéale des choses, et qui dit existence, dit particularisation, individualité. Cette existence toute spirituelle des types intelligibles en Dieu se reflète dans notre pensée. Les idées de substance sont seules susceptibles d'une existence idéale indépendante. En sens inverse, il y a un *idéal* pour tout individu possible ou existant en réalité.

Ceci nous découvre la différence qu'il y a d'une part entre l'idéal et l'idée, et de l'autre entre l'idéal et la réalité sensible. L'idée est un terme général qui s'applique à tout ce qui est conçu par l'intelligence : être ou propriétés,essences, abstractions ou individualités. L'idéal, au contraire, ne s'applique qu'à la représentation individuelle d'un être dans la pensée; c'est l'idée spécialisée, considérée à la fois comme conçue par l'intelligence et sentie par l'amour; c'est le type intelligible doué d'une vie spirituelle, ou le modèle éternel d'une chose créée ou possible. L'idéal supposant donc la détermination complète, le variable et même en un sens l'accidentel, il n'y a sous ce rapport aucune différence entre les modèles intelligibles des choses et les choses elles-mêmes dans le monde extérieur, sauf l'existence réelle et substantielle en dehors de la pensée. Ce qui seul distingue l'idéal de la réalité sensible, c'est la déchéance de cette dernière, le désordre, la laideur et le mal qui sont en elle. Or, en partant de la réalité sensible, c'est là ce qu'il s'agit d'éliminer pour

obtenir l'idéal, et non pas, comme le pense M. Cousin, l'ac et le particulier.

Au reste, ce philosophe, dans un ouvrage postérieur, au mot *idéal* la signification que nous venons de lui a nous-mêmes. Nous sommes heureux de pouvoir invoque point son autorité. « Des exemples vous feront comprendr la différence de l'idéal et des idées : la perfection est u l'humanité dans toute sa perfection est un idéal. La ver sagesse humaine dans toute leur pureté sont des idées, le s stoïciens est un idéal. L'idéal est donc l'existence intell d'une chose qui n'a d'autres caractères que les caractères déterminés par l'idée. L'idée, ainsi individualisée, pour air sert de règle à nos actions; elle est comme le modèle do pouvons nous rapprocher plus ou moins, mais duquel n tons toujours infiniment éloignés (1). » On peut s'étonn cela que M. Cousin n'ait pas admis une beauté idéale pro types individuels dans la pensée.

Nous rencontrons ici de nombreuses objections que nous avons dit ailleurs suffirait à réfuter. Mais il convient, p nous, de les examiner au moins d'une manière succinte.

Si de pareils types existaient en nous, dit Jouffroy devraient se réveiller dans notre esprit à la vue d'un obj veau comme à la vue de tout autre. Or, c'est ce qui n' Nous n'avons aucune idée de l'objet nouveau, comment trouverions-nous le type ou le modèle en nous? — Pour r à cette objection, faut-il recommencer la démonstration vent entreprise par Platon dans ses dialogues, et prouver de plus que tout ce que nous apprenons nous ne l'apprenon vertu de ce que nous savons déjà, en sorte que toute conna nouvelle n'est qu'une réminiscence et un développemen que nous savions antérieurement? Cette réminiscence p prompte ou lente suivant le degré de puissance spiritue

(1) V. Cousin, *Leçons sur la philosophie de Kant*, Paris, 1844, p. 22
(2) Jouffroy, *Cours d'esthétique*, p. 64 et suiv.

nous possédons. Notre force intellectuelle est viciée, engourdie ; cela est incontestable, parce que c'est un fait d'évidence et d'expérience journalière; on ne dispute que sur la cause de cet engourdissement. Qu'y a-t-il donc d'étonnant que nous ne puissions, à la vue d'un objet nouveau, évoquer instantanément en nous-mêmes l'image parfaite de cet objet et y comparer ce dernier? Mais qu'en réalité nous portions en nous le type ou modèle intelligible de toutes les choses existantes ou possibles, c'est ce qu'on ne peut nier. Comment pourrions-nous, sans cela, reconnaître qu'une chose est parfaite et qu'une autre ne l'est pas; que celle-ci répond à sa destination et que celle-là ne répond pas à la sienne? Qu'importe le temps que nous accordons à la réflexion pour porter ce jugement, l'opération en est-elle changée au fond, et le terme de comparaison n'est-il pas toujours pris en nous-mêmes? L'abstraction immédiate dont parle M. Cousin, et qui consiste à dégager le général d'un objet individuel, sans avoir recours à aucune comparaison, serait-elle possible si nous n'avions en nous les types intelligibles des choses, types sur lesquels seuls cette abstraction peut s'opérer? Comment, en effet, distinguer dans un objet sensible ce qui appartient à son essence et ce qui est accidentel, si ce n'est au moyen de nos idées générales contenues dans le type idéal qui le représente, puisque celui-ci n'est rien autre chose que nos idées générales elles-mêmes spécifiées d'une certaine manière? A la vue d'un objet imparfait, même nouveau pour nous, la réflexion et quelquefois la seule intuition intérieure nous font découvrir ce qui lui manque pour être parfait dans son genre. Cette perfection nous ne la voyons qu'en nous; jamais nous ne la ferions sortir de l'objet imparfait présent à nos yeux.

Pour combattre l'idéal et les types intelligibles innés en nous on dit encore que, si la nature extérieure ne nous donnait la représentation des choses individuelles, nous ne parviendrions jamais à les connaître au moyen de nos idées générales, et que, par exemple, nous n'aurions aucune idée du chêne s'il n'en existait dans la nature. Nous contestons cette assertion; nous pourrions avoir

l'idée du chêne comme possible, et nous l'aurions certainement si nous avions quelque intérêt à l'avoir. Les machines innombrables que le génie humain est parvenu à créer, ces merveilles de la mécanique moderne, d'où donc l'idée nous en est-elle venue? N'est-ce pas dans leur pensée que les inventeurs de ces machines en ont trouvé les données premières, le plan, le but, etc.? Notre puissance physique est restreinte sans doute, et tout ce que nous concevons nous ne pouvons le réaliser au dehors, mais notre puissance intellectuelle est très-grande. Trouver en nous le type d'un arbre ou d'un animal ne nous est pas plus difficile que d'y trouver le modèle d'une machine à vapeur, d'un édifice, d'un tableau ou d'un poème.

Enfin, on a prétendu que nous ne parvenons à nous représenter la perfection qui convient à un être d'une espèce donnée, qu'en prenant la moyenne d'un grand nombre d'individus, et que ce n'est que par ce procédé que nous obtenons la beauté idéale dans chaque genre ou dans chaque espèce. « Lorsque l'esprit humain, dit Barthez, a perçu, par les impressions d'un très-grand nombre d'individus d'une espèce, une très-grande étendue de modifications des diverses parties des objets appartenant à cette espèce, il conçoit des termes moyens, plus ou moins déterminés, entre les parties de ces individus, par un effet de la disposition naturelle qu'il a à comparer des objets analogues. Il saisit ensuite avec d'autant plus de facilité et de satisfaction, dans un nouvel objet de la même espèce, des rapports de formes et de proportions entre ses parties, qu'ils se rapprochent le plus d'un semblable terme moyen (1). »

Cet auteur se fait illusion s'il croit que par un pareil procédé mathématique on puisse parvenir au type parfait et au beau idéal dans une espèce quelconque. Prenons pour exemple l'espèce humaine, et voyons si une moyenne des formes qui se rencontrent dans les différentes races nous donnera quelque chose qui ressem

(1) P. J. Barthez, *Théorie du Beau dans la nature et les arts*, Paris, 180[illegible] p. 146.

pensée supplée à ce qu'il y aura d'incomplet dans l'opéra-
dmettons cependant que l'on puisse, sans erreur appré-
s'en tenir à un certain nombre de cas. Il est plus que dou-
l'une moyenne des formes qui se rencontrent dans la race
nous fournisse le type des peuples de la Grèce et de
ou celui des belles statues dues au génie des sculpteurs de
ité. Croit-on qu'en prenant, par exemple, une moyenne
ies du profil de tous les peuples de la race blanche on par-
aux lignes presque droites du profil grec? Arriverait-on,
urant les proportions moyennes de ces peuples, aux pro-
s de l'Apollon du Belvédère, de l'Antinoüs et de la Vénus
icis? Ces formes exquises et ces heureuses proportions ne
ontrent un peu communément que chez quelques peuples,
rs en petit nombre; la grande quantité d'individus présen-
formes différentes devra nécessairement donner une autre
ie. Mais supposons encore que, par une sorte de miracle, la
ie des formes et des proportions dans la race blanche nous
e à celles de l'Apollon du Belvédère et de la Vénus de
; il est évident que cette moyenne sera détruite si l'on
toutes celles qui seront obtenues dans les différentes races
n prendre une nouvelle, laquelle deviendrait, dans ce
, le type ou l'idéal du genre humain.
savons qu'on nous dira que le beau idéal de la forme
e n'est pas le même pour le nègre et pour l'Européen, pour
nois et pour l'habitant des forêts de l'Amérique; que l'idée

raison qui ne peut admettre que la beauté, pas plus que la vérité et la justice, soit dans son essence une chose relative et entièrement dépendante des habitudes, des mœurs, du climat et d'autres circonstances accidentelles, est détruite par l'observation attentive des faits. Il est certain d'abord que, quel que soit l'orgueil national des différents peuples de la race blanche, tous reconnaissent assez généralement la supériorité des habitants de la Géorgie, de la Grèce et de l'Italie, sous le rapport de la beauté des formes et de la régularité des proportions, et que les belles statues de l'antiquité sont partout en Europe également admirées. Les exceptions sont attribuées à un défaut d'éducation du goût. En est-il autrement lorsque l'on passe de la race blanche à une autre race, et le nègre, par exemple, niera-t-il la beauté de l'Antinoüs, de l'Apollon et de la Vénus ou bien sans la nier placera-t-il invinciblement au-dessus d'elle les traits qui appartiennent à sa race? Nous ne saurions le croire, et il serait impossible d'en trouver une raison si nous considérons que la pensée humaine est partout la même dans ses éléments fondamentaux. S'il est vrai, ainsi que nous croyons l'avoir établi, que l'on juge toujours de la beauté, comme de la justice et de la vérité d'après une notion innée, il est impossible que le nègre n'ait pas sur la beauté la même idée que l'Européen, bien que, à cause des circonstances et de l'habitude, il lui soit peut-être plus difficile qu'à ce dernier de l'apercevoir. D'ailleurs, à ne considérer que les faits, il est certain que le sentiment d'infériorité, qui se constate chez le nègre en présence de l'Européen, provient bien plus de la conscience de sa laideur physique, que de la domination que ce dernier exerce sur lui et de l'ignorance dans laquelle il le maintient (1).

Nous trouvons en nous l'idéal des formes et des proportions humaines, parce que la pensée, qui dans son fondement est la même pour tous, nous donne les raisons de la constitution de l'homme. Il est incontestable que certains peuples ont plus

(1) Bernardin de St. Pierre, *Études de la nature*, cité par P. De Montabert, *Traité complet de la peinture*, t. IV, p. 41 et suiv.

facilité que d'autres pour le découvrir, à cause des secours que leur fournit la nature extérieure; mais prétendre qu'il nous vient uniquement du dehors, est une erreur qui ne résiste pas mieux que les autres prétentions du sensualisme, à une critique sévère.

Les idées de nombre, d'égalité et de symétrie que nous portons en nous, appliquées à la forme humaine, donnée *a priori* par la notion même de l'homme, suffiraient, si notre intelligence était assez forte, pour nous faire découvrir le *canon* ou la règle des proportions. Ces idées sont, dans la pensée humaine, un reflet de l'art géométrique du Créateur; par leur présence au milieu des raisons qui constituent le type intelligible de l'homme, elles nous donnent les proportions que le corps humain doit avoir pour être parfait. Si nous nous aidons de la nature extérieure, pour lire en quelque sorte en nous-mêmes, gardons-nous de prendre pour notre vue interne, ce qui n'est qu'un instrument qui supplée à sa faiblesse. La règle que nous cherchons ne peut se découvrir que dans la raison.

Une ligne verticale divise la figure humaine en deux parties égales, et des lignes horizontales fournissent de chaque côté des points en correspondance parfaite. C'est l'idée de la symétrie appliquée à la notion de l'homme. Le nombre trois que nous trouvons dans la pensée lorsque son évolution intérieure est terminée, et que Pythagore et Platon, d'accord avec les traditions religieuses, considéraient comme le nombre parfait, nous donne la division des membres. « Le corps est partagé en trois parties, dit Winckelmann, et les principaux membres le sont également. Les trois parties du corps sont le tronc, les cuisses et les jambes : et les cuisses, les jambes et les pieds forment la partie inférieure du corps. Il en est de même des bras, des mains et des pieds, ainsi que de quelques autres parties, qui ne sont pas si distinctement composées de trois divisions (1). » Le même auteur fait remarquer que la proportion de ces trois divisions est la même dans le

(1) Winckelmann, *Histoire de l'art chez les anciens*, traduite de l'allemand. Paris, Jansen an II, t. I, p. 344.

tout comme dans les parties. Le corps avec la tête est pr tionné aux cuisses, aux jambes et aux pieds, de même qu cuisses sont proportionnées aux jambes et aux pieds, et le b bras à l'avant-bras et à la main. Quant aux mesures général uns prennent pour unité la tête, les autres la face ou le pied Égyptiens divisaient la figure humaine en vingt et une pa quelques auteurs modernes proposent de la diviser en quatr ties égales correspondant au-dessous des genoux, au bas du aux aisselles et au sommet de la tête; puis chaque partie de veau en quatre selon les uns, en vingt-cinq selon les autres. ques-uns veulent que la hauteur totale soit de huit têtes, d' de sept et demie seulement. Ces systèmes divers, à l'appu quels on invoque des motifs de différente valeur, prouven c'est la raison seule qui doit décider pour déterminer les pr tions parfaites du corps humain.

Les artistes grecs se sont conformés à un *canon* établi par clète. Nous ne savons par quels procédés ce sculpteur est pa aux proportions considérées comme parfaites par les artis tous les pays. On répète que ce fut uniquement par la com son des beaux modèles que le peuple grec offrait en grand no Sans doute, ces modèles lui furent d'un grand secours; n choix même suppose une règle antérieure, et celle-ci, co ment perçue d'abord, puis peu à peu éclaircie par un travail lyse opéré sur les modèles pris dans la réalité, ne pouv trouver que dans sa pensée. D'ailleurs, si nous n'avions en ce type des proportions du corps humain, comment exp que les artistes de tous les temps et appartenant aux nati aux races les plus diverses, ont reconnu dans les statues gre faites d'après le canon de Polyclète, la réalisation des for des proportions parfaites de l'homme.

Ajoutons que ces proportions générales obtenues par l'ap tion des idées de symétrie, d'égalité et de nombre à la not l'homme, sont susceptibles de modifications nombreus qu'elles doivent se plier, dans une certaine limite, aux con particulières des types individuels. C'est ainsi qu'Euph

'arrhasius et d'autres artistes de la Grèce ont créé des *canons* articuliers ou règles des proportions pour les dieux et les déesses, insi que pour les diverses classes d'individus qu'il s'agissait de représenter.

Les observations précédentes se reproduisent au sujet des lignes qui constituent la forme extérieure du corps humain. Nous obtenons la forme parfaite en appliquant la notion du beau aux lignes déterminées par le type intelligible de l'homme. Nous tâcherons plus tard de découvrir quelles sont en général les lignes de la beauté et de la grâce, bornons-nous à constater ici que la loi d'unité et de régularité nous conduit facilement aux formes parfaites.

L'uniformité du cercle empêche d'y voir la réalisation de la notion du beau; l'ovale au contraire remplit les conditions essentielles de la beauté; c'est donc cette forme qui conviendra à la tête de l'homme. Une croix déterminera la position du nez et des yeux. Si la ligne des yeux ne formait pas avec celle du nez un angle droit, et si les lignes de la bouche, du menton, des narines et du front n'étaient pas parallèles à celle des yeux, il n'y aurait pas de régularité, ni par conséquent de beauté. La beauté du profil exige que les lignes soient légèrement ondoyantes, afin que l'on y retrouve à la fois la régularité des lignes droites et le mouvement des lignes courbes. Or, ces premières lignes déterminées, et elles le sont presque nécessairement, toutes les autres, jusque dans leurs moindres détails, en découlent par la seule force de la loi d'unité qui est en nous. Il doit y avoir, dans les formes extérieures de l'homme, une concordance et une harmonie parfaites des lignes. C'est ce que tous les écrivains, anciens et modernes, qui ont écrit sur les formes humaines, ont proclamé.

« Chaque partie d'un tout organique, dit Süe dans sa *Physiognomie* (1), est semblable à l'ensemble et en porte le caractère. Le sang qui coule dans l'extrémité des doigts a le caractère du sang qui circule dans les veines du cœur. Il en est

(1) Süe, *Physiognomie*, p. 168.

ainsi des nerfs et des os; tout est animé d'un même esprit. Et, comme chaque partie du corps se trouve en rapport avec le corps auquel il appartient, comme la mesure d'un seul membre, d'une seule petite jointure du doigt, peut servir de règle pour trouver et pour déterminer les proportions de l'ensemble, ainsi que la longueur et la largeur du corps dans toute son étendue; de même aussi la forme de chaque partie séparée sert à indiquer la forme de l'ensemble. Tout devient ovale, si la tête est ovale; si elle est ronde tout s'arrondit; tout est carré, si elle est carrée. Il n'y a qu'une forme commune, un esprit commun, une racine commune, c'est ce qui fait que chaque corps organique compose un tout, dont on ne peut rien retrancher, et auquel on ne peut rien ajouter sans en troubler l'harmonie, sans qu'il en résulte du désordre ou de la difformité. Tout ce qui tient à l'homme dérive d'une même source. Tout est homogène en lui : la forme, la nature, la couleur, les cheveux, la peau, les veines, les nerfs, les os, la voix, la démarche, les manières, le style, les passions, l'amour et la haine. Il est toujours un, toujours le même. »

Les débris d'un os découverts dans les profondeurs de la terre ont suffi à Cuvier pour reconstituer en entier une race éteinte; le contour extérieur de la face, la ligne du front ou de toute autre partie du corps, reconnus comme répondant le mieux à l'idée de beauté, suffiraient de même pour déterminer *a priori* les formes parfaites de l'homme. La tête d'un adolescent ne se placerait pas sur le corps d'un vieillard ou d'un hercule. Un front droit ne serait pas associé à un nez camus. Des lignes légèrement ondoyantes pour les traits du visage ne pourraient s'accorder avec des lignes fortement contournées dans le reste du corps (1). En un mot, la notion du beau, qui contient celle de l'unité, appliquée au type intelligible de l'homme, nous donne sans peine la beauté idéale de la forme humaine.

Ce que nous venons de dire de la forme et des proportions du corps de l'homme, s'applique à tous les autres êtres de la création.

(1) Mengs, *Œuvres*, t. I, p. 292.

Chaque chose a son type intelligible, son idéal; et si ce type, cet idéal renferme les conditions générales de la beauté, nous aurons la beauté idéale qui lui est propre. Si nous considérons les espèces et les genres, nous verrons qu'outre le beau idéal individuel, il y a une beauté idéale plus ou moins indéterminée. Nous retrouvons ainsi le plan mobile dont parle M. Cousin : depuis le beau idéal individuel jusqu'au beau idéal essentiel, il y a une infinité de degrés dans la beauté pour les choses qui en sont susceptibles.

Sans anticiper sur ce que nous aurons à dire en traitant du beau dans la nature et dans les arts, comme application et justification de nos doctrines, nous croyons utile, pour compléter notre théorie du Beau idéal, de donner ici quelques exemples de la beauté essentielle et de la beauté individuelle que nous y avons distinguées.

En nous la distinction est évidente, et nous l'avons déjà signalée. Indépendamment des actes particuliers de nos facultés, nous avons vu qu'il y a entre celles-ci une subordination constante, en même temps que l'esprit ne se conçoit que comme principe actif. De là, la beauté essentielle ou indéterminée de l'âme humaine. Mais, par notre union à Dieu, nous concevons une autre beauté pour l'être spirituel : celle du développement complet et individuel du *moi*, dont nous trouvons le type en Dieu et en nous. C'est le modèle de perfection et de beauté que nous portons au dedans de nous-mêmes, et auquel nous mesurons nos pensées et nos actes. Sans ce modèle intérieur, sans ce *moi* parfait que nous devons réaliser et qui, bien que commun sous un rapport, est distinct sous un autre pour chacun de nous, la conscience morale serait inexplicable. Considéré dans ses éléments d'ordre et d'activité, ce type ou cet idéal du *moi*, nous montrera la beauté idéale et individuelle de notre âme.

On oppose l'idéal au réel ; c'est dire que dans la nature l'idéal ne se trouve point complétement réalisé. Cependant, si la laideur et le mal ne s'étaient introduits dans la création, l'idée même de Dieu ou d'une puissance absolue et parfaite, nous conduirait à

admettre dans la nature la réalisation complète de la beauté idéale. Or, la laideur et le mal n'ayant pu que changer des rapports, bouleverser l'ordre établi par le Créateur, il en résulte que si la beauté idéale ne se rencontre plus dans l'ensemble et dans tous les détails de chaque chose, elle pourra se retrouver encore dans quelques parties. C'est, en effet, ce que l'expérience atteste et ce qui explique comment la nature peut fournir à l'artiste les éléments épars de ses conceptions. L'artiste cherche à rétablir l'harmonie primitive et nécessaire du monde réel et du monde idéal.

La nature dans ses parties les plus belles ne peut nous offrir aucune trace de la distinction que nous avons établie entre la beauté essentielle et la beauté individuelle, parce que le général n'y peut avoir d'existence séparée de celle de l'individu. La beauté essentielle des choses corporelles est toujours intimement unie à leur beauté particulière; il n'y a que l'esprit qui puisse la concevoir à part.

Mais cette distinction, par cela même qu'elle est essentielle au monde de la pensée, nous apparaît dans l'art avec la plus grande clarté. Faisons remarquer cependant que l'art, devant toujours incarner l'idée dans des formes sensibles, ne peut atteindre à la généralité que nous donne la science dans les notions abstraites. Mais en tenant compte des conditions extérieures auxquelles il est assujetti, il nous permet de saisir facilement la distinction que nous venons de tracer.

La sculpture est par excellence l'art de la beauté idéale essentielle, comme la peinture est celui de la beauté idéale individuelle, bien que l'une et l'autre puissent se rencontrer dans ces deux arts. Mais en général la sculpture ne pousse pas l'expression et l'individualisation aussi loin que la peinture. Les Grecs, par des considérations qui se liaient à leurs idées religieuses se sont attachés à représenter l'homme dans une sorte d'ataraxie intérieure, comme l'image de leurs divinités. En recherchant constamment la beauté ils ont rencontré ainsi la beauté idéale essentielle ou indéterminée. C'est donc la statuaire antique qui nous offrira les exempl

les plus frappants de ce genre de beauté. Voici en quels termes Winckelmann en a parlé dans son *Histoire de l'art chez les anciens :*

« De l'unité naît une autre qualité de la haute beauté, savoir, son indétermination. J'appelle indéterminée la beauté qui n'est composée ni d'autres lignes ni d'autres points que ceux qui constituent seuls la beauté ; par conséquent une figure qui ne caractérise ni telle ou telle personne en particulier, et qui n'exprime aucune passion ni aucun mouvement de l'âme par lequel les formes de la beauté se trouvent interrompues et l'unité détruite. D'après cette idée, la beauté doit être comme l'eau la plus limpide puisée à une source pure, laquelle est d'autant plus salutaire qu'elle a moins de goût et qu'elle est plus dépourvue de toutes particules hétérogènes. De même que l'état de félicité (c'est-à-dire l'absence de la douleur et la jouissance du plaisir) est, dans la nature, celui qui coûte le moins à acquérir, et qu'on obtient par les moyens les plus aisés; de même l'idée de la beauté parfaite paraît être la chose du monde la plus simple et la plus facile à saisir, puisqu'il ne faut pour cela ni connaissances philosophiques, ni recherches sur les passions de l'âme, ni étude de leurs expressions extérieures (1). »

Le plus parfait modèle de la beauté idéale indéterminée, parmi les statues que l'antiquité nous a léguées, est, à notre avis, la Vénus de Milo. L'expression y est à peu près nulle; les traits de la figure sont impassibles, l'attitude générale est simple, et les contours du corps et du visage résultent de lignes droites ou de larges surfaces. C'est ce qui donne à toute cette figure cet air de grandeur, de noblesse et de sévérité qui excite l'admiration. On a signalé cependant quelques défauts dans cette belle statue. Quelque chose de vulgaire dans les traits du visage a fait supposer qu'elle n'était que l'imitation d'un beau modèle, un portrait admirablement exécuté, comme le disent quelques critiques (2). On a

(1) Winckelmann, *Histoire de l'art chez les anciens*, liv. IV, ch. II, Paris, Imprimerie Impériale, an II, t. I, p. 357.

(2) Millingen, *Ancient unedited monuments*, series II, p. 7.

relevé aussi la longueur du cou, la dépression des hanches et l'inégalité de longueur des jambes. Mais il est impossible de ne pas être frappé de la beauté de l'ensemble, qui ne saurait se rencontrer au même degré dans la nature. Quand on se demande ce qui est la cause de l'effet merveilleux que produit cette statue, on s'aperçoit bientôt que ce n'est pas tant la perfection des détails, que l'unité et la concordance parfaite des lignes. C'est le caractère général qui frappe, les détails y sont sinon sacrifiés du moins subordonnés. Cependant, par une de ces heureuses rencontres dont le génie a seul le secret, la simplicité, la sobriété de la ligne, réduite à ce qui est essentiel, s'y allie à la manifestation la plus élevée de la vie physique. On croit retrouver dans cette statue quelque chose de ce souffle divin qui anime encore aujourd'hui les marbres du Parthénon. Ce torse qui, dans son genre, rivalise avec le célèbre torse du Vatican, semble respirer et palpiter sous nos yeux. La pureté et la convenance des lignes, constituent avec la manifestation de la vie, la beauté de la forme humaine; mais la prédominance des traits généraux sur les traits individuels imprime à la Vénus de Milo le caractère de la beauté idéale essentielle ou indéterminée.

La distinction que nous avons établie entre les deux espèces de beauté idéale, se retrouve en comparant l'Hercule du Vatican à l'Hercule Farnèse. Le torse dû au ciseau d'Appolonius nous montre la beauté essentielle; l'Hercule Farnèse nous présente la beauté idéale individuelle. « Quoique mutilé au dernier point, dit Winckelman en parlant du torse du Vatican, sans tête, sans bras et sans jambes, cette statue d'Hercule, telle qu'on la voit aujourd'hui, est encore un chef-d'œuvre aux yeux de tous ceux qui savent pénétrer les mystères de l'art, et qui se la représentent dans toute sa beauté. L'auteur nous offre dans cet Hercule un corps idéal au-dessus de la nature, ou, si l'on veut, un corps viril dans la perfection de l'âge et au-dessus des besoins corporels. Ce héros paraît donc ici tel qu'il dût être, lorsque, purifié par le feu des parties grossières de l'humanité, il obtint l'immortalité, et prit sa place auprès des dieux : c'est ainsi que le peignit Artémon.

Il est représenté sans aucun besoin de nourriture ou de réparation de forces. Les veines y sont toutes invisibles; le corps est fait pour jouir et non pour se nourrir, il est rassasié sans plénitude (1). »

Dans l'Hercule Farnèse, au contraire, c'est le trait individuel qui domine. « Dans cette statue, dit encore Winckelmann, Hercule est représenté se reposant au milieu de ses travaux. Le statuaire nous offre ce héros, les veines gonflés, les muscles tendus et élevés avec une élasticité extraordinaire. Ici, nous le voyons se reposer, échauffé en quelque sorte, et cherchant à respirer après sa course pénible au jardin des Hespérides, dont il tient les pommes dans la main. Glycon ne s'est pas montré moins poète qu'Appolonius, en empruntant des formes surhumaines dans l'expression des muscles, qui sont rendus comme des collines pressées, et l'artiste s'est proposé pour but d'exprimer l'élasticité rapide des fibres, en resserrant les muscles et en leur donnant une tension circulaire. C'est sous ce point de vue que l'on doit considérer l'Hercule Farnèse, afin que le génie poétique du maître ne soit pas pris pour de l'enflure, et sa force idéale pour une hardiesse outrée : car l'on peut supposer, avec pleine assurance, cette intention à celui qui a été capable d'enfanter un pareil chef-d'œuvre (2). »

On pourrait citer d'autres exemples encore de la beauté idéale indéterminée dans la statuaire antique, mais il est rare que les artistes grecs depuis Phidias, époque à laquelle la beauté prend véritablement possession du domaine de l'art, se soient élevés à l'indétermination complète du type humain alliée à la beauté de la forme, double condition de la représentation de leurs divinités. Le plus souvent le caractère individuel s'unit plus ou moins aux traits généraux dans leurs statues, pour former un genre mixte entre la beauté essentielle et la beauté idéale du type humain.

(1) Winckelmann, *Histoire de l'art*, liv. VI, ch. IV, Jansen an II, in-4°, t. II, p. 341.
(2) *Ibid.*, p. 343.

Ainsi, l'Apollon du Belvédère est caractérisé par l'expression de colère et d'indignation qui se peint sur son visage, tandis que les contours un peu indécis du corps donnent l'idée de la beauté essentielle. Dans la Diane à la biche, nous trouvons avec des formes plus marquées que celles qui conviennent à la femme, les lignes simples et droites ainsi que le calme et la sérénité qui font la beauté indéterminée. L'Apollon saurochtone, la Vénus de Capoue, l'Amour grec, quelques-unes des statues des frontons du Parthénon, la Niobé, pourraient, nous semble-t-il, se classer dans ce genre mixte.

La beauté idéale de la forme corporelle ou la perfection de l'individualité n'est pas restée étrangère aux sculpteurs de la Grèce et de Rome. Elle apparaît surtout à l'époque de Praxitèle, marquée par l'introduction de la grâce dans l'art. Tandis que les traits généraux étaient l'objet des principales préoccupations des artistes au temps de Phidias, ce sont les traits individuels qui s'attachent à reproduire ceux des époques postérieures. Nous citerons comme exemples d'idéal individuel la Vénus de Médicis, le Laocoon, le Gladiateur d'Agasias, l'Antinoüs, etc. Dans ces statues il ne s'agissait pas de montrer les types supérieurs de quelques divinités, tels que le polythéisme grec les concevait, mais de représenter des sujets empruntés à la vie humaine. Et cependant où trouverait-on dans la nature quelque chose qui approchât de l'Antinoüs, du Laocoon et du Gladiateur? Ici donc on retrouve encore l'idéal, parce que les perfections de l'ensemble et des détails n'ont pu être données à l'artiste que par une conception qui a dû nécessairement précéder le choix des parties qui pouvaient lui offrir dans la nature divers individus. Mais ce qui incontestablement l'a préoccupé, c'est la représentation des traits individuels, non pas du visage peut-être, mais du corps entier.

On comprend maintenant la différence qu'il y a, dans le domaine de l'idéal, entre la beauté indéterminée ou essentielle et la beauté individuelle ou idéale proprement dite. Dans la première, c'est le trait général qui prédomine sur le caractère individuel; et il nous citerons encore, comme des exemples de ce genre de beauté les admirables dessins de Flaxman, représentant divers sujets

l'Iliade. Dans la seconde, au contraire, c'est le trait particulier et individuel qui est mis en relief; elle ne diffère de la beauté individuelle réalisée dans la nature extérieure que par un degré plus élevé de perfection et d'unité. La plastique grecque offre des exemples nombreux de cette beauté idéale quant à la forme corporelle; mais c'est à l'art moderne qu'il faut surtout en demander les représentations, quand on veut pénétrer dans toutes les profondeurs du sentiment et s'élever aux plus hautes conceptions de la pensée.

C'est pour ne pas avoir fait la distinction que nous venons de tracer, que la discussion entre les partisans de l'idéal dans les arts et ceux de l'imitation servile de la nature, est restée si longtemps indécise. Tandis que ceux-ci se prévalaient des chefs-d'œuvre de l'antiquité, où l'imitation des beaux modèles est évidente, les autres ne répondaient qu'en montrant l'indétermination qu'offrent quelques-unes des statues des divinités, et voulaient imposer à l'art des formes conventionnelles. Du point de vue où nous nous sommes placés, nous pouvons répondre plus aisément à ceux qui se font les défenseurs du réalisme.

Kératry a été l'un de ceux qui ont nié avec le plus d'énergie l'existence d'une beauté idéale, qu'elle soit indéterminée ou particularisée. L'imitation de la nature dans toutes ses productions, ou contrariées par des accidents, lui semble être le seul but de l'art, et pour le prouver il emprunte ses exemples aux chefs-d'œuvre de la statuaire grecque et romaine.

Il ne conteste pas absolument que les artistes de l'antiquité aient recherché, pour la représentation des divinités la simplicité des formes, le calme et la noblesse; mais il prétend que le procédé qui consistait à faire disparaître tout effort dans les mouvements, toute aspérité dans les formes, n'a été inventé qu'à l'époque de la décadence de l'art, et a dû conduire à confondre ce que la nature avait rendu distinct. Ainsi, dit-il, les Mercure, les Apollon, les Diane, les Cyparisse et les Daphné des Grecs n'offrent que des différences légères, et bientôt même l'imagination des artistes a franchi l'intervalle qui les séparait pour arriver, par suite de la dégradation

morale, à ces types impossibles et contre nature de l'Antinoüs et de l'Hermaphrodite. L'Apollon du Belvédère porte, selon lui, dans les formes légèrement arrondies du corps les traces évidentes de la décadence du goût et des mœurs. Sans l'indignation et la fierté qui éclatent dans les traits du visage, sans l'attitude du commandement qui obvient au défaut des muscles et des articulations par lesquels la puissance virile se manifeste, cette statue décherrait du rang où les modernes la placent dans leur admiration. « Mais ici, dit-il, la force morale bien apparente me dispense de m'inquiéter de l'autre ; elle la suppose au moins dès qu'elle m'en donne le sentiment, et elle me conduit sans peine à imaginer que les moyens d'exécution ne manquent pas où la volonté se produit dans un calme aussi majestueux. J'admire non parce qu'il y a ici absence de l'énergie à laquelle mes yeux sont accoutumés, mais parce que l'art m'apprend à la voir ailleurs que sous les saillies angulaires, parce qu'il me la montre dans des contours pleins d'harmonie, et qu'il me porte à la deviner jusque sous des méplats. Ainsi, par le moyen de l'une de nos natures habilement appelée dans son travail, le sculpteur est parvenu presque à se passer de l'autre (1). »

On pourrait se contenter de cet aveu, pour réfuter la singulière opinion d'après laquelle les contours pleins d'harmonie de ce beau corps ne seraient qu'un signe de la décadence du goût et des mœurs. Mais, est-il vrai, comme il le prétend, que la recherche de l'indétermination du type humain devait nécessairement conduire à confondre jusqu'aux sexes et à réaliser une conception chimérique qui ne peut plaire qu'aux époques de déchéance morale? Sans doute, l'esprit humain a une tendance à se jeter dans les excès ; mais le génie, en s'élevant à l'idéal, sait se maintenir dans les bornes de la vérité. Si le type humain suppose une unité qui constitue son essence suprême, au-dessous de cette unité il en est d'autres qui contiennent ce qu'il y a d'essentiel à chaque genre, à chaque espèce, à chaque sexe, et ce ne sont que ces dernières que l'art peut rendre sensibles. Souvent les nuances seront

(1) Kératry, *Du Beau dans les arts d'imitation*, Paris, 1822, t. I, p. 323.

délicates, difficiles à saisir, et plus difficiles encore à représenter, au moyen de formes empruntées à la nature, à la vie réelle; le mérite consiste précisément à surmonter ces difficultés et à rendre les nuances de l'idéal sans tomber dans le chimérique. Le nier est le fait d'un aveugle ou d'un homme prévenu. Ainsi, le calme et la noblesse, attributs spirituels de toutes les divinités de la Grèce, mais attributs généraux et comme tels exclusifs d'une personnalité trop fortement marquée, ne pouvaient s'exprimer dans les formes corporelles que par la simplicité, l'harmonie et l'élégance de la ligne, par des contours réduits en quelque sorte à leur *minimum* de mouvement sans cesser d'être vrais. A côté de ces attributs généraux, chaque divinité avait les siens qu'il fallait rendre sans faire disparaître les premiers. De là d'abord les dieux et les déesses selon que la qualité morale qui les distinguait dans la pensée des Grecs, pouvait mieux être exprimée par le type de l'homme ou par celui de la femme; ensuite les figures particulières des dieux : dans Jupiter, la puissance suprême et la majesté du commandement; dans Apollon, la protection du bien, la poésie, l'harmonie et la douceur; dans Vénus, la grâce, cette efflorescence de la beauté; dans Diane, la chasteté et la vigueur, etc. Si l'on a pu remarquer vers les temps de la décadence de l'art une tendance à confondre tous les types et à résumer toute la beauté corporelle, comme le dit Kératry, dans l'hermaphroditisme, c'est que les artistes, en perdant l'intelligence de la religion païenne, se sont jetés dans la fantaisie et ont reproduit avec plus de complaisance des types que la mollesse et la corruption des mœurs portaient peut-être à admirer outre mesure.

Les arguments de Kératry contre l'idéal proprement dit, ou l'idéal particularisé dont nous avons rencontré des modèles dans l'antiquité, peuvent se réfuter tout aussi facilement en partant des principes que nous avons établis. Il ne voit dans la Vénus de Médicis et dans la Vénus de Milo que des copies de beaux modèles, tels qu'en devaient offrir les heureux climats de la Grèce et de l'Asie-Mineure. Le principal mérite de l'artiste, dit-il, a dû consister à choisir son modèle. Mais ce choix n'était pas un choix de

détails, de façon à parvenir à une composition effectuée en pièces de rapport, c'était un choix de l'ensemble, et c'est par là que les grands sculpteurs de la Grèce sont restés dans le vrai. « Dès que vous avez déterminé, ajoute-t-il, d'après telle ellipse, le contour d'un visage, force est qu'il y ait conséquence dans le reste de la personne; dès que vous avez dérobé à une jeune femme, pour le transporter sur votre toile, un galbe qui vous a frappé par son éclat, autant vaut que vous lui enleviez du même coup sa taille, ses bras et ses membres inférieurs; car si le travail organique n'a été égaré, chez elle, par aucun accident, il est certain que, depuis l'orteil jusqu'à la racine des cheveux, tout doit être en concordance avec le galbe, tout doit s'y rapporter (1). »

Personne n'admettra l'existence dans la nature de cette concordance et de cette harmonie parfaites, proclamées nécessaires par l'auteur, parce que l'expérience journalière prouve le contraire de la manière la plus évidente. Une tête belle et régulière ne se trouve-t-elle pas souvent sur un corps disgracieux; des formes corporelles admirables ne s'allient-elles pas à une figure dont les traits n'ont rien de ce qui constitue la beauté et la perfection? Et dans les traits mêmes du visage ne rencontre-t-on pas sans cesse des parties belles et d'autres laides, par conséquent un défaut absolu de concordance et d'harmonie; de même dans les autres parties du corps? La loi reconnue par l'auteur n'est donc pas réalisée en fait, et par suite elle dépose contre sa thèse. Où donc se trouveront cette harmonie, cet accord nécessaires, cette conformité exacte des parties au tout et du tout aux parties, si ce n'est dans l'intelligence qui seule peut les concevoir, en d'autres termes dans l'idéal? Exiger un choix non des détails mais de l'ensemble, ce n'est que déplacer la question, car d'après quelle règle ce choix pourra-t-il se faire, s'il n'y a pas dans l'esprit de l'artiste un idéal qui lui serve de terme de comparaison? Lors donc qu'il emprunte à la nature l'ensemble ou les détails de son œuvre, il ne fait jamais

(1) Encyclopédie moderne de Courtin, art. *du Beau*, par Kératry, t. III, p. 219, etc.

chercher à réaliser l'idéal qu'il a conçu; et si, comme nous le sons, la nature ne peut pas lui donner cette réalisation tout e pièce, il devra bien la créer lui-même par la force de son ie et par l'habileté de son travail. Tel est le secret de la perfec- ı des chefs-d'œuvre de la statuaire antique, et c'est en même ps la démonstration la plus claire de l'idéal dans les arts. On parvient à l'en bannir qu'au prix de contradictions sans nombre d'assertions que l'examen le plus superficiel des faits suffit à ire.

Nous n'avons parlé jusqu'ici que de l'idéal dans les arts figura- , parce que c'est là qu'il a été nié avec le plus d'acharnement. is pour en démontrer la présence dans les arts, il nous aurait l de citer la musique et la poésie. Dans la musique, en effet, rche-t-on à imiter le chant des oiseaux, le murmure des ruis- ux, les soupirs du zéphyr ou les éclats du tonnerre? Si cela ive quelquefois, nous n'y retrouvons qu'une ressemblance très- taine. Ce que la musique traduit essentiellement, ce sont les timents et les idées, c'est-à-dire le monde idéal. Dans la poésie représente plus fréquemment les objets de la nature; combien ı vaste cependant est le champ de la pensée que le poète lore avec une profondeur incomparable. Comme la peinture et culpture, la poésie emprunte parfois à la nature quelques-unes ses images, mais il arrive à chaque instant que ces images, de représenter la simple réalité, expriment des conceptions ement idéales et empreintes néanmoins d'une beauté incontes- e. En veut-on un exemple? Nous citerons ces vers de Virgile e poète décrit les foudres de Jupiter forgées par les Cyclopes :

« Tres imbris torti radios, tres nubis aquosæ
« Addiderant, rutili tres ignis et alitis austri;
« Fulgores nunc terrificos, sonitumque, metumque
« Miscebant operi, flammisque sequacibus iras. »

VIRG., *Enn.*, liv. 8.

Cela me parait extrêmement sublime, dit Burke; cependant ous examinons à tête reposée l'espèce d'*image* sensible que doit er une combinaison d'idées de cette espèce, les chimères des

fous ne peuvent nous paraître ni plus extravagantes, ni plus absurdes qu'un pareil tableau. Cette composition singulière est formée en un gros corps, les Cyclopes la battent à coups de marteau, elle est à moitié polie, et à moitié rude encore. La vérité est que si la poésie nous donne un bel assemblage de *mots* qui correspondent à beaucoup d'idées nobles liées par des circonstances de temps et de lieu, ou relatives les unes aux autres, comme la cause et l'effet, ou liées ensemble naturellement, on peut leur donner, en les unissant, telle forme que l'on veut, et ils peuvent remplir parfaitement leur objet. Il ne faut point une connexion pittoresque, parce qu'*il ne s'agit pas de faire un tableau réel*, et l'effet de la description n'en est pas moins considérable (1). »

La musique et la poésie nous offrent de nombreux exemples des deux espèces de beauté idéale que nous avons distinguées. Dans la poésie notamment on rencontre la description de types généraux et celle de caractères particuliers. La littérature ancienne a surtout recherché la beauté indéterminée; c'est la reproduction de la beauté individuelle que poursuit, au contraire, la littérature moderne.

En nous attachant à montrer l'idéal dans les arts, nous avons voulu non-seulement faire comprendre la différence qu'il y a entre la beauté indéterminée ou essentielle et la beauté idéale proprement dite, mais faire voir aussi que cette dernière ne diffère souvent de la beauté réalisée dans la nature que par la perfection qui est en elle. Elle peut nous présenter, en effet, dans la vie de la pensée, l'action et la situation, comme s'exprime Hegel. Elle ne se borne pas aux qualités permanentes, et Lessing qui l'a prétendu ne nous semble pas s'être rendu un compte exact de ce qui se passe dans la pensée humaine et en Dieu. Mais si de son côté Hegel a été sous ce rapport plus près de la vérité, il l'a méconnue en confondant l'ordre spirituel et l'ordre sensible, le divin et ce qui est purement humain (2). Son panthéisme ne lui permettait pas

(1) Burke, *Recherches philosophiques, etc.* Paris, 1765, t. II, p. 201 et suiv.
(2) Ch. Bénard, *Esthétique de Hegel*, t. I, p. 151 à 306.

le voir la différence qu'il y a entre l'idéal incorruptible en soi, et sa réalisation extérieure dans la nature et dans l'art. Ce sont là les ordres différents qu'il est impossible de confondre quand on approfondit la nature des idées et celle des choses matérielles.

Il faut distinguer, en effet, la *beauté spirituelle* et la *beauté sensible*. Nous nous sommes occupés jusqu'ici de la première et nous la verrons bientôt se manifester plus particulièrement dans les sciences et dans les actions humaines, où elle prendra les noms de *Beau intellectuel* et de *Beau moral*. A la seconde appartiennent la *Beauté naturelle ou réelle* et la *Beauté artistique ou artificielle*. Nous consacrerons des chapitres distincts à l'examen de ces divers genres de beauté.

Plusieurs auteurs veulent qu'il y ait encore une autre espèce du Beau, le *Beau arbitraire ou conventionnel*. Le Père André qui partage cet avis l'appuie des considérations suivantes : 1° Dans l'architecture, dit-il, il y a, outre les règles invariables, indépendantes du choix de l'architecte et qui découlent soit des données de la science, soit du beau essentiel, des règles qui ne sont pas tout-à-fait indispensables et qui ne résultent que d'observations faites à l'œil, toujours un peu incertaines, ou d'exemples souvent équivoques. Telles sont celles qu'on a établies pour déterminer les proportions des parties d'un édifice dans les cinq ordres d'architecture. Aussi les plus grands architectes eux-mêmes se sont-ils permis de se placer au-dessus de ces règles. 2° Des laideurs ont été travesties en beauté soit par l'habitude de les voir, soit parce qu'on les a trouvées unies à des beautés réelles dans des œuvres de génie et qu'on les a prises elles-mêmes pour des beautés. 3° Enfin, chez les différents peuples, les caprices de la mode, qui ont fait considérer comme beau ce qui n'est qu'absurde, laid ou ridicule (1).

Dans tout ce qui tient à la nature humaine, il faut faire, sans doute, la part de la faiblesse, de l'erreur et du mal. Il y a dans le mal, dans le vice et dans la laideur, quelque chose de mystérieux

(1) Le Père André, *Essai sur le Beau*, p. 14 et suiv.

qui semble nous attirer, et auquel nous ne résistons que par les forces réunies de la conscience et de l'éducation. *Video meliora, proboque, deteriora sequor,* a dit un ancien. Nous voulons le bien et le vrai, et malgré nous, nous sommes entraînés vers le mal et le mensonge; le sophisme nous charme, le vice nous séduit, la laideur prend à nos yeux les couleurs de la beauté. Mais il est évident que notre erreur, la corruption de notre jugement, de notre cœur et de notre goût, ne rendent pas vrai ce qui est faux, bon et beau ce qui en soi est mauvais et laid.

Cependant, outre cette cause de variation dans nos jugements sur la beauté, et qui tient à notre infirmité morale, à notre déchéance intérieure, il en est une autre qui est légitime, parce qu'elle résulte de la nature des choses; elle ne conduit pas en général aux excès signalés par le Père André dans ses deux derniers exemples. La beauté, sauf celle qui réside presque uniquement dans la proportion des parties et dans la régularité d'une figure géométrique, est une idée de perfection qui admet des degrés d'intensité à l'infini, et ne se laisse pas mesurer exactement comme les idées de grandeur. Il y a pour chaque chose susceptible de beauté, un *maximum*, un type de perfection, mais ce type ne sera pas saisi de la même manière par tous les esprits; il y aura toujours une infinité de nuances dans la perception de la beauté; les intelligences graviteront en quelque sorte autour de ce *maximum*, et les unes s'en approcheront plus que les autres, sans jamais le saisir complétement (1). C'est le sentiment de cette impuissance individuelle, qui a conduit à s'en référer, dans de certaines limites, au jugement d'autrui, et à rechercher un accord au moins tacite entre tous sur ce qui est beau. De là encore la raison des règles secondaires dans les arts; ces règles sont variables parce qu'elles dépendent de l'aspect particulier sous lequel, à une époque donnée, les esprits saisissent l'idéal.

Après chaque évolution il y a quelque chose d'acquis à l'humanité; c'est en cela que consiste le progrès. Mais ce progrès ne se

(1) Diderot, *Traité du Beau,* Œuvres philosophiques, t. VI, p. 31.

t pas uniformément, il a lieu par secousses, par action et réaction. Lorsque les esprits sont entrés dans une voie, ils la suivent jusqu'à ce que la lassitude ou l'évidence de l'excès les engage à se jeter dans une autre. C'est ainsi que dans la peinture française le style de Le Brun, celui de Watteau, celui de David, le style romantique et le style réaliste, ont tour à tour obtenu la faveur publique. Ce n'est pas qu'il faille admettre que l'esprit humain tourne dans un cercle infranchissable, et qu'il entreprenne sans cesse le travail de Pénélope; la marche du progrès a été fort heureusement comparée à une spirale; mais, ce serait méconnaître la nature humaine que de soutenir que le progrès se réalise d'une manière continue et que l'humanité ne s'arrête ni ne recule jamais.

Les proportions des parties d'un édifice dans les cinq ordres d'architecture, que le Père André considère comme purement arbitraires, ne le sont pas autant qu'il le croit, et elles ne peuvent par conséquent servir à prouver l'existence d'une beauté de simple convention. Ces proportions sont données par l'application de la notion du Beau et de ses principales nuances, aux lignes des parties d'un édifice, déterminées par son but. Le génie des artistes de la Grèce aidé des heureuses circonstances au milieu desquelles ils se sont trouvés, leur a permis de les fixer avec précision, et c'est, en effet, parce que ces proportions répondent le mieux aux notions innées du sévère, du grand, du beau, de l'élégant et du gracieux qu'elles sont admirées dans tous les pays par les hommes de goût.

Il n'y a donc pas de beau arbitraire ou de pur caprice. Le beau conventionnel est le résultat d'un effort tenté en commun pour atteindre à l'idéal; il a sa règle et sa base dans la nature des choses et dans la beauté véritable. C'est tout ce qu'il y a de légitime dans ce que l'on nomme les caprices de la mode.

Après avoir traité des espèces du Beau qui dérivent de la prédominance de l'un ou de l'autre des deux éléments dont il se compose, puis de celles qui ont leur source dans la nature même des substances dont il est une qualité; il nous reste à examiner les

espèces ou plutôt les nuances du Beau qui résultent de la combinaison des deux points de vue précédents. Ces diverses nuances sont l'*agréable*, le *gentil*, le *joli*, le *charmant*, le *délicat*, le *gracieux*, l'*élégant*, le *noble*, le *grand*, le *majestueux* et le *sévère*.

Plusieurs de ces mots ont un sens vague et indéterminé; les autres ont, au contraire, une acception plus ou moins définie. Notre intention ne peut être de changer leur signification et leur valeur, pour les faire plier à notre système. Nous entendons expressément nous en référer à cet égard à ce qui est établi par l'usage, et à ce qui se trouve dans les Dictionnaires, dans les Traités des synonymes et dans les ouvrages spéciaux sur les arts. Mais il serait peu philosophique, croyons-nous, de nous borner à rappeler le sens usuel ou scientifique de ces mots. Nous devons essayer d'en donner une explication en partant des principes que nous avons admis.

« Envisager ces épithètes de gracieux, élégant, sublime, dit de Montabert, autrement que comme des expressions aidant au langage, et vouloir les définir, bien que leurs acceptions aient quelque chose de vague (ce qui les rend par cela même propres à plusieurs fins), c'est embrouiller et affaiblir le principe premier, je veux dire le beau, qui est ou l'harmonie ou la perfection, telle qu'il est donné à l'homme de la concevoir et de la produire ici-bas (1). »

Cette observation est juste en elle-même, quoiqu'elle ne s'applique pas absolument, selon nous, aux exemples choisis par l'auteur. Nous la réservons pour les mots *agréable*, *charme*, *attrait*, etc., parce que ces mots se rapportent plutôt au sentiment et à l'émotion que le beau nous cause, qu'au jugement même que nous portons sur la qualité de l'objet auquel nous donnons l'un ou l'autre de ces qualifications. C'est pourquoi l'on peut sans inconvénient employer le mot *agréable*, comme le font la plupart des auteurs, pour désigner ce qui ne plaît qu'aux sens. Toutefois nous devons nous rappeler qu'on ne peut considérer l'effet produit par les objets extérieurs sur nos organes qu'en faisant abstraction

(1) De Montabert, *Traité complet de la Peinture*, t. IV, p. 236.

par la pensée, de la pensée elle-même. Rien n'affecte uniquement notre organisme; dans la folie et dans d'autres maladies que l'on cite, il est facile de reconnaître la part qui revient au principe spirituel soit dans les impressions reçues par le sujet, soit dans les actions de l'agent. Mais avec cette restriction, il sera souvent utile, surtout dans les démonstrations philosophiques, de réserver le mot *agréable* à ce qui plaît spécialement aux sens.

Si l'on considère les mots qui ont reçu dans le langage ordinaire ou dans celui des arts, une signification plus ou moins précise pour exprimer des nuances du Beau, il est facile de se convaincre que leurs différences proviennent à la fois de la prépondérance de l'un des deux éléments de la notion du Beau, et du rapport qu'ont avec nous ou avec les objets extérieurs, les choses dont ils expriment une qualité. Un examen rapide de ces nuances du beau, en fournira la preuve.

Le mot *Joli*, disent les Dictionnaires et les Traités des synonymes, s'applique à ce qui est fin, délicat et mignon. Il ne se dit guère que de ce qui est petit dans son espèce, de ce qui plaît plutôt par la gentillesse que par la beauté. Le joli s'adresse plus au cœur qu'à l'esprit; il séduit les âmes délicates et faciles. Il exige toujours de la vivacité, de la grâce, quelque chose de riant et d'enjoué.

On a voulu faire du *joli* la petite beauté, comme on a fait du *sublime* la grande beauté. Nous avons vu que cette dernière conception est erronée, et qu'il y a dans la notion du sublime quelque chose qui la différencie de celle du Beau. Voir dans le joli un simple degré de la beauté, est également une erreur. Si, pour déterminer le joli, il ne s'agissait que de résoudre une question de degré, il faudrait connaître la mesure exacte de la beauté. Or, c'est ce qui est impossible. L'idée du Beau est une idée de perfection qui n'admet que des différences d'intensité, non des degrés de grandeur. De plus, l'intensité n'est jamais absolue, en ce sens qu'elle ne sera jamais saisie de même par tous les esprits. Ainsi, si tout le monde doit reconnaître qu'une chose est belle, tous cependant ne seront pas d'accord sur son degré de beauté. Il y a

dans la beauté d'un objet, du plus et du moins à l'infini, et il se rencontrera pas deux esprits qui lui assigneront exactement même degré. En admettant d'après cela, une petite, une moyen et une grande beauté, la même beauté pourra paraître aux petite, aux autres moyenne ou grande. Mais cette circonstance la fera pas changer de nom; elle ne deviendra pas du joli pour premiers, du gracieux, du grand ou du sublime pour les autre En un mot, on peut différer d'opinion sur la place que l'objet bea doit occuper dans l'échelle de la beauté, mais on lui reconnaît toujours de la beauté; on ne lui donnera pas une autre qualifica tion selon le jugement que l'on en portera sous ce rapport.

Ce qui est joli restera joli pour tout le monde, sauf également les degrés dont cette qualité est susceptible. C'est que la notion du joli, bien que subordonnée à celle du beau, renferme des caractères particuliers qui empêchent de la confondre avec celle-ci. Ce sont ces caractères qu'il s'agit de déterminer. Nous avons vu que le mot *joli* emporte l'idée de ce qui plaît dans de petites choses, et de plus celle de quelque chose de délié, de délicat, de facile, d'agile et d'enjoué. Le joli tient donc à la prédominance de l'élément d'activité dans la notion du Beau, et ne s'applique qu'à ce qui est petit dans son genre ou relativement à nous. Par le premier caractère, il se rapporte à ce que nous avons nommé la beauté dynamique. C'est ce qui explique sa parenté avec la grâce et la séduction qu'il exerce sur certains esprits. Par son second élément, il est relatif aux substances dont il est une qualité. Nous définirons donc le *joli :* une beauté vive et légère dans des choses petites relativement à nous ou à leur espèce. Autour du joli viennent se placer le *gentil* et le *charmant;* le premier est au delà, le second en deçà et se rapproche davantage du Beau proprement dit.

Les auteurs qui ont écrit sur le Beau dans les arts, se sont en général assez longuement occupés de la *grâce*. La signification de ce mot paraît aujourd'hui à peu près fixée. Lessing, Hagedorn, Bonsteten, Barthez, De Montabert, Kératry, etc., la définissent la beauté en mouvement. D'après Hogarth la ligne de la grâce est la ligne serpentine, parce qu'elle semble se mouvoir en différent

ment des jointures. Webb la définit l'action la plus agréable
née avec la plus grande simplicité possible. Enfin, Mengs la
nsister principalement dans la variété, dans des mouvements
és, aisés, délicats et faciles. Il dit aussi que la grâce n'est
erfection, ni la beauté, mais l'idée de la beauté exprimée
ette facilité qui procure un état de repos à l'esprit du spec-
qui admire les productions de l'art.

voit par toutes ces définitions que le caractère essentiel de
e, c'est le mouvement et la vie. Les objets capables de mou-
t sont seuls susceptibles de grâce. Elle peut se rencontrer
les figures en repos, mais alors le repos lui-même est con-
comme la continuation d'un mouvement; c'est ainsi que
e abandonnée et l'Hermaphrodite couché sont des figures
ses. Quand on reconnaît de la grâce dans un objet inanimé,
isage le mouvement des lignes ou des surfaces, ce qui lui
une sorte de vie mentale. Cependant le simple mouvement
fit pas, il faut qu'il soit fait sans effort, avec facilité. Les
rs onduleux du cygne, les poses souples et moelleuses de la
, leur ont toujours fait reconnaître de la grâce. Ajoutons que
t semble se reposer dans une douce satisfaction, comme le
que Mengs, quand il peut suivre un mouvement qui se fait
fort. Enfin, le mouvement doit se faire avec ordre et régula-
conformément à la destination de l'être; il doit avoir de

et de la justesse des mouvements d'un objet. Dans la sculpture antique on peut citer la Vénus de Médicis comme un modèle de grâce. Les tableaux de l'Albane et du Corrège nous offrent également des exemples de ce genre de beauté.

Le *délicat* c'est la grâce appliquée à de petits objets; c'est un mélange de grâce et de joli. L'*élégant*, au contraire, est un mélange du grand et de la grâce, dans lequel celle-ci domine. L'élégance, c'est encore, comme la grâce, quelque chose de coulant dans les formes, de facile dans les mouvements, mais où les proportions et la régularité apparaissent davantage. Une phrase élégante est celle qui joint à l'arrangement régulier de ses membres, une allure facile et gracieuse, un tour noble et poli. L'Apollon du Belvédère se distingue par son élégance entre toutes les statues de l'antiquité.

Ce qui paraît *grand* aux mortels éblouis, est bien petit aux yeux du sage, a dit Voltaire, et ce mot montre fort bien que ce que nous nommons grand n'a rien d'absolu, mais nous paraît tel par la comparaison que nous en faisons soit à nous-mêmes, soit à des objets extérieurs. Comme espèce du Beau, le *grand* est le contraire du *joli* à la fois par les dimensions des êtres auxquels nous donnons cette qualification, et par l'élément qui y prédomine. Cet élément est celui de l'ordre, de la régularité et des proportions. Mais, même que la force est l'élément par excellence de l'individualisation dans les êtres, la quantité est celui de leur indétermination. Le *grand* c'est donc la beauté géométrique et en général la beauté indéterminée, dans des choses dont les dimensions dépassent celles qui sont communes dans leur espèce, ou dont nous nous formons une idée élevée. Ce mot, dit le Dictionnaire de l'Académie, s'applique aux choses physiques ou morales qui surpassent la plupart des autres choses du même genre, et à celles qui sont considérables, extraordinaires, étonnantes ou distinguées. Watelet dit que le grand est simple et veut l'unité; que les détails doivent être subordonnés aux parties principales et que la multiplicité des ornements lui est contraire. Ce même auteur a remarqué que ce qui est vague et vaste dans les idées produit souvent l'effet

grand. Une grande âme est celle qui, ferme et constante dans ses résolutions, sait s'élever aux idées générales et sacrifier pour elles les biens du monde. La grandeur dans l'Architecture consiste en des masses simples, non surchargées d'ornements, et bien proportionnées entre elles. Quoique Michel-Ange ait encouru le reproche d'avoir recherché trop complaisamment les mouvements violents, ses œuvres ont en général quelque chose de grand et de fier. Mais de tout ce que les arts nous offrent de grand dans l'antiquité et dans les temps modernes, rien ne surpasse, à notre avis, l'*Iliade* d'Homère.

Le *noble*, le *majestueux* et le *sévère*, sont des nuances du *grand*. Le noble a quelque affinité avec l'élégant, mais ce qui le caractérise c'est la grandeur. Montesquieu a dit avec raison qu'une chose est noble quand elle se montre avec des accessoires qui l'agrandissent. Le majestueux dépasse le grand; c'est une grandeur suprême, une beauté régulière et élevée dont le caractère est d'inspirer le respect en même temps que l'admiration. Enfin le sévère est le grand poussé à l'extrême; il n'admet que ce qui est essentiel et néglige les accessoires.

Nous avons cherché à déterminer les diverses espèces et les différentes nuances du Beau, et nous avons reconnu que la notion que nous en avons, admet dans son unité, des unités subordonnées qui résultent des aspects divers sous lesquels on l'envisage. Nous devons maintenant opérer le même travail sur la notion du sublime, et nous demander s'il est vrai, comme quelques auteurs l'ont admis, qu'il y a plusieurs espèces du Sublime comme il y a différentes espèces du Beau.

§ 2. — Des différentes espèces du Sublime.

Kant a divisé le Sublime en *Sublime mathématique* et *Sublime dynamique*. Nous avons vu qu'il fait consister le Sublime dans des efforts impuissants de l'imagination pour représenter les idées rationnelles. Le principe de la division qu'il admet se trouve dans la nature du mouvement occasionné dans l'imagination. Si ce

mouvement se rapporte à la faculté de connaître, les objets de la nature apparaîtront sous les deux catégories du temps et de l'espace, et il y aura une détermination mathématique de l'imagination; d'où le Sublime mathématique. Si, au contraire, ce mouvement tend vers la faculté de désirer, alors la nature se montre comme une puissance qui n'a aucun empire sur nous, l'imagination subit une détermination différente de la précédente, et nous avons ce qu'il nomme le Sublime dynamique.

Le principe de cette division ne saurait être admis. Nous avons vu, en effet, que le Sublime ne réside point dans notre imagination comme le veut Kant. Il a sa source dans la raison, et celle-ci se connaît elle-même, en même temps qu'elle communique directement avec les idées divines, où elle voit les types éternels des choses et une infinité d'infinis possibles contenus dans l'unité absolue de Dieu. Si le sublime naît, comme nous l'avons établi, du passage d'un infini relatif à l'infini absolu devant lequel le premier s'annule, il est évident que ce serait abusivement que l'on irait chercher dans les caractères de l'objet extérieur qui en est l'occasion, ou dans ceux que l'imagination attache à la représentation de cet objet, un principe pour distinguer diverses espèces de sublime. Kant, plus que tout autre peut-être, aurait dû éviter cette erreur, car il a parfaitement démontré que ce n'est que par l'effet d'une substitution mentale, que nous nommons sublime l'objet qui produit le sentiment du sublime en nous.

Gioberti a cherché à échapper au reproche que l'on peut adresser à Kant, et, tout en conservant la division de ce dernier, il a donné au Sublime mathématique et au Sublime dynamique une signification différente. Pour lui, le Sublime naît de l'idée de la création et il veut que Dieu ait créé le temps et l'espace, comme des capacités vides par elles-mêmes, mais contenant tous les êtres qu'il appelle à l'existence par un acte simultané, et dans lesquels seul réside la beauté. L'espace et le temps ont la nature d'un contenu vis-à-vis de Dieu, et d'un contenant vis-à-vis des existences; ils forment un intermédiaire entre ceux-ci et l'Être suprême. L'idée

contiennent. De là sa formule esthétique : *l'Etre crée le*
r l'entremise du sublime dynamique et le contient par l'entre-
sublime mathématique. Quant au beau artificiel, qui appar-
la sphère de l'imagination, il est produit par la force de
, force produite elle-même par la vertu créatrice, et il fait
arition dans l'espace et le temps fantastiques, lesquels
ient objectivement avec le principe du sublime mathéma-
).
rti renouvelle ici l'erreur des anciens atomistes, de Newton
arke, en considérant le temps et l'espace comme contenus
et contenant tous les êtres créés. Cette idée d'un temps
space vides en eux-mêmes, il l'a puisée, au reste, dans la
hie de Kant; il n'a fait qu'y ajouter l'objectivité niée par
Pour juger de la valeur de la division du sublime, admise
deux auteurs, nous devons établir avant tout quelle est la
notion du temps et de l'espace.
place dans notre sensibilité deux formes *a priori* : le temps
ce. Il veut que tout ce qui nous affecte, venant du dehors,
sous ces deux catégories, ou, pour employer une image
paraît exprimer exactement sa pensée, que les sensations
s par les choses extérieures viennent se couler dans des
de moules qui sont en nous. Nous ne distinguons pas,
s formes de l'espace et du temps des êtres eux-mêmes,
ci sont pour nous comme si nous les avions toujours

voir alors comme n'ayant qu'une existence subjective? Il répond que c'est par suite d'une illusion transcendantale!...

Mais que l'espace et le temps soient subjectifs ou objectifs, ou l'un et l'autre à la fois, ils sont incontestablement des propriétés de notre être spirituel, sans lesquelles la connaissance des choses extérieures serait impossible. Si donc ils appartiennent au principe qui connaît en nous, ils seront aussi, car c'est la même chose pour l'esprit, idées de temps et d'espace, et par conséquent nous pourrons les connaître, puisqu'une idée qui ne se connaîtrait pas impliquerait contradiction. Nous pouvons ainsi, par la méthode psychologique, arriver à savoir, sans illusion, ce que c'est que le temps et l'espace.

Nous avons prouvé que notre substance est composée de deux éléments, la force et la quantité, indissolublement unis, bien que nous puissions considérer plus spécialement l'un ou l'autre. Si nous envisageons à part, et pour autant que l'abstraction soit possible, la quantité intelligible, cet élément de la substance revêtira aussitôt les caractères de l'existence; il se présentera à la fois comme unité et comme pluralité. La première nous la nommerons *la quantité continue* et la seconde *la quantité discrète ou discontinue*.

Si nous considérons la quantité intelligible en elle-même, comme source ou possibilité de tous les rapports des idées de grandeur, nous aurons l'*espace pur*. Si nous l'envisageons dans ses déterminations diverses, dans son nombre, dans les rapports actuellement perçus ou raisons des idées de grandeur, qui constituent son développement, nous aurons l'*espace intelligible discret*. Mais nous voyons que l'un ne va pas sans l'autre, et qu'il n'y a pas en nous d'espace intelligible pur isolé, comme une sorte de vide destiné à recevoir toutes les idées particulières de quantité et de nombre venant d'une autre source. Ces dernières idées sortent de notre fonds même, de l'espace intelligible pur fécondé par la force, et elles constituent, par leurs rapports, l'espace intelligible discontinu.

C'est par la présence de la quantité dans notre activité que

nous avons l'idée de la durée, et avec elle celle du temps. Sans la quantité, la force donnerait à toutes nos manières d'être une incessante variabilité; la quantité fixe la force, nous conserve et nous fait durer. Sans la force non plus nous ne pourrions persévérer dans l'être, et, à son tour aussi, elle nous fait durer. Mais nous ne saisissons pas, comme Dieu, notre unité et l'infinité des déterminations possibles de notre substance par un seul et même acte. Nous ne percevons à la fois que quelques-unes de nos manières d'être, et pour les percevoir avec clarté nous devons passer de l'une à l'autre; de là le changement en nous, la succession dans notre durée. En Dieu, la durée est éternelle; en nous, elle est successive. Notre durée c'est le temps, ou, comme l'a dit Platon, l'image mobile de l'éternité immobile. Cependant, au fond du changement et de la succession, qui est le mode d'existence de tout être contingent, il y a quelque chose qui subsiste et reste identique à lui-même; c'est la substance sous sa forme première ou l'unité. Notre substance spirituelle est donc à la fois le principe de ce qu'il y a de permanent et de ce qu'il y a de changeant en nous, en d'autres termes, de notre durée et de notre temps.

En Dieu, l'espace intelligible infini ou son immensité est inséparable de toutes les idées de grandeur qui sont en lui. Son éternité est l'ensemble, non le total, de sa durée propre, adéquate à elle-même, et de la durée de toutes les existences idéales qu'il perçoit en lui éternellement, sans variation, sans changement, sans succession. En nous aussi la quantité continue est inséparable de la quantité discontinue, l'espace intelligible pur, des rapports distincts des idées de nombre, de grandeur et d'étendue. Notre durée est à la fois une et successive, et le temps nous échapperait si nous ne le rapportions incessamment à ce qu'il y a de fixe et de permanent en nous.

Tout a été créé sur le modèle éternel des idées divines. Le temps et l'espace sensibles doivent suivre les lois que nous venons de découvrir. L'espace créé est donc l'ensemble de l'étendue des corps. Dieu, en le jetant hors de lui, l'a créé à la fois comme unité et pluralité, comme espace homogène et espace hétérogène,

parce que l'union de ces deux termes est comprise dans l'essence ou la notion de l'espace, de même que dans la notion du triangle se trouve que ses angles sont égaux à deux droits. Dieu ne peut créer que conformément à sa raison suprême. La création est à elle-même sa propre étendue; l'espace vide est une chimère, une impossibilité. Au delà de l'espace de l'Univers, il n'y a que l'espace idéal, l'immensité de Dieu. Chaque fois que la Puissance divine crée, elle réalise un espace nouveau qui n'est que l'ensemble de tous les êtres particuliers auxquels elle donne l'existence réelle.

Ce que nous disons de l'espace, nous le dirons du temps. Le temps n'est pas une chose indépendante de la durée des êtres créés. Chaque chose reçoit nécessairement avec l'existence sa durée et son temps, parce que toute substance est composée de force et de quantité. Il y a, à proprement parler, autant de temps divers qu'il y a d'êtres; et ce n'est que par les rapports que ces êtres ont entre eux que le temps leur est commun. La création a en elle-même sa durée et son temps, inséparables de la durée et du temps de tous les êtres qui la composent, comme l'unité est inséparable de la pluralité.

Nous voyons maintenant la cause de l'erreur de Kant et de celle de Gioberti. Le premier, en mettant exclusivement le temps et l'espace dans notre imagination, et en leur accordant néanmoins le caractère de l'infini absolu, a été conduit à voir une espèce particulière du sublime, le sublime mathématique, dans l'effort que fait l'imagination pour élever ses représentations des objets extérieurs, considérées sous ces deux catégories, à la hauteur des idées rationnelles. En les considérant comme puissances ou forces, le même effort de l'imagination lui a semblé constituer une espèce différente de sublime, le sublime dynamique. Le second, en séparant en Dieu et dans les êtres créés, la force de la quantité, et en admettant que le temps et l'espace sont distincts de l'ensemble des êtres de la création, a cru voir dans cette double distinction le principe de la différence du Beau et du Sublime, ainsi que de la division de ce dernier en Sublime mathématique et Sublime dynamique.

- l'apparence de l'existence réelle, il est clair qu'elle
d'une certaine manière le temps et l'espace propres à ce
'un autre côté, vouloir se représenter d'une manière
le temps et l'espace vides, est tout aussi impossible que
ncevoir de cette façon par la pensée. Enfin, la distinction
ntre les deux espèces de sublime disparaît également, si
sidère que l'infini absolu, dont l'apparition à travers les
s choses contingentes constitue le sublime, est essentiel-
imple, un et identique à lui-même. Lorsque, par l'oppo-
idées qui se fait en nous, nous apercevons un rayon de la
bsolue de Dieu, cette beauté ne nous apparaît pas tantôt
force créatrice, tantôt comme immensité et éternité. Il est
le que le Sublime nous transporte soit en présence de la
ine seule, soit uniquement en face de la quantité intelli-
l'Être suprême. Le fondement même de la division du
en deux espèces, fait donc défaut dans les systèmes que
minons.

division ne résultant pas de la nature des choses, ne peut
ise. Le Sublime, en effet, n'est pas, comme la beauté,
lification de la substance. Par conséquent, la distinction
porte la beauté, malgré l'assertion contraire de Kant (1),
sulte de la prédominance de l'un des deux éléments de la
e, de la force ou de la quantité, ne saurait convenir au
. Nous avons vu que le Sublime naît de l'opposition des
s ordres d'infinis ; il tient au rapport des êtres contin-
l'Être absolu : il dépend donc des existences et de leurs

entrant pour rien, il ne peut y avoir un Sublime dynamique et Sublime mathématique.

La seule division que nous puissions admettre serait tirée la nature de l'infini relatif par lequel passe l'esprit pour s'éle à l'infini absolu et à la beauté divine. Tantôt, en effet, le subl nous apparaît en nous contemplant nous-mêmes dans n union à Dieu, tantôt en nous considérant comme libres n soumis à des lois morales, tantôt enfin en envisageant nature extérieure dans son rapport à notre être spirituel ou Créateur. De là nous aurions le *Sublime religieux*, le *Sub moral* et le *Sublime physique*, qui correspondraient aux t exemples que nous avons choisis comme base de nos recher sur le Sublime : le *Fiat lux* de la Bible, le *Qu'il mourût* d tragédie des Horace par Corneille, et le spectacle des grands l leversements de la nature. Mais cette division n'a rien de fo mental. L'esprit ne s'arrête pas une fois emporté dans les sph supérieures; du sublime physique et du sublime moral il s'éla immédiatement vers Dieu, terme suprême de toutes ses asp tions, centre éclatant de toute beauté. Le Sublime est touj religieux et divin; le Beau, au contraire, quoi qu'en ait Jouffroy (1), peut n'être qu'humain et terrestre. Concluons d qu'il n'y a que le Sublime; il n'y en a pas de différentes espè

Nous ne nous arrêterons pas à la division proposée par K dans ses *Observations sur le sentiment du Beau et du Subli* d'après laquelle il y aurait un *Sublime terrible*, un *Sublime nob* un *Sublime magnifique*. Cet auteur part du sentiment pour ét cette division, et après avoir dit que le Sublime en général r cause une satisfaction mêlée d'horreur, il semble ensuite l'admettre que pour le sublime horrible; le sublime noble ne r inspirerait qu'une admiration tranquille, et le sublime magnif ne serait rien autre chose que la beauté répandue sur un v plan (2). Le moindre reproche que l'on puisse adresser à c

(1) Jouffroy, *Cours d'esthétique*, p. 322.

(2) Kant, *Observations sur le sentiment du Beau et du Sublime*, trad M. Barni, à la suite de la Critique du jugement, t. II, p. 235 et suiv.

division est d'être très-superficielle. Nous en dirons autant de la division en *Sublime positif* et *Sublime négatif* (1), de celle qui admet le *Solennel*, le *Sublime extensif* et le *Sublime intensif* (2), et enfin de celle qui distingue d'après les choses extérieures un *Sublime optique*, un *Sublime acoustique* et un *Sublime moral* (3).

Plusieurs auteurs ont cru voir des nuances du Sublime dans le *Merveilleux*, le *Mystérieux*, le *Surnaturel*, le *Terrible* et le *Colossal*. Mais il est impossible, croyons-nous, de trouver dans les idées que ces mots expriment les éléments constitutifs du Sublime : le passage du fini à l'infini absolu devant lequel le premier s'annule, et l'apparition de la beauté parfaite, attribut essentiel de Dieu. Les rapports que l'on a cru apercevoir entre ces différentes idées et le Sublime, résultent de fausses conceptions de celui-ci, et surtout de ce que l'on a confondu la notion que nous en avons, avec le sentiment qu'il vous inspire. Un examen rapide des définitions présentées par les principaux auteurs qui ont écrit sur le Beau et le Sublime nous fera voir que ces idées sont étrangères à la science du Beau proprement dite.

D'après le Dictionnaire de l'Académie, le *Merveilleux* est ce qui est admirable, surprenant ou étonnant; il se dit aussi des choses excellentes en leur espèce; il signifie dans la poésie épique ou dramatique l'intervention des dieux, et, en général, ce qui s'éloigne de l'ordre naturel et du cours ordinaire des choses. Hegel le fait consister dans une nécessité intérieure et cachée. Jouffroy le confond presque entièrement avec le sublime tel qu'il le définit, et il dit que le sentiment du merveilleux résulte de tout ce qui fait éprouver à la sympathie, au moment où elle essaie de se développer, un sentiment d'impuissance qui tienne, soit à l'imagination, soit à la raison. Mais tandis que l'Académie ne semble voir dans ce mot qu'une nuance du Beau, Jouffroy prétend qu'il en diffère essentiellement, et, en effet, dans sa définition il ne parle même pas de la beauté divine, sans laquelle cependant nous avons

(1) J. Ch. A. Grohmann, *Aesthetik als wissenschaft*, Leipzig, 1830, p. 132.
(2) *Ibid.*, p. 125 et suiv.
(3) Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik*, Wien, 1815, t. I, p. 115 et suiv.

et de la justesse des mouvements d'un objet. Dans la sculpture antique on peut citer la Vénus de Médicis comme un modèle de grâce. Les tableaux de l'Albane et du Corrège nous offrent également des exemples de ce genre de beauté.

Le *délicat* c'est la grâce appliquée à de petits objets; c'est un mélange de grâce et de joli. L'*élégant*, au contraire, est un mélange du grand et de la grâce, dans lequel celle-ci domine. L'élégance c'est encore, comme la grâce, quelque chose de coulant dans les formes, de facile dans les mouvements, mais où les proportions et la régularité apparaissent davantage. Une phrase élégante est celle qui joint à l'arrangement régulier de ses membres, une allure facile et gracieuse, un tour noble et poli. L'Apollon du Belvédère se distingue par son élégance entre toutes les statues de l'antiquité.

Ce qui paraît *grand* aux mortels éblouis, est bien petit aux yeux du sage, a dit Voltaire, et ce mot montre fort bien que ce que nous nommons grand n'a rien d'absolu, mais nous paraît tel par la comparaison que nous en faisons soit à nous-mêmes, soit à des objets extérieurs. Comme espèce du Beau, le *grand* est le contraire du *joli* à la fois par les dimensions des êtres auxquels nous donnons cette qualification, et par l'élément qui y prédomine. Cet élément est celui de l'ordre, de la régularité et des proportions. Mais de même que la force est l'élément par excellence de l'individualisation dans les êtres, la quantité est celui de leur indétermination. Le *grand* c'est donc la beauté géométrique et en général la beauté indéterminée, dans des choses dont les dimensions dépassent celles qui sont communes dans leur espèce, ou dont nous nous formons une idée élevée. Ce mot, dit le Dictionnaire de l'Académie, s'applique aux choses physiques ou morales qui surpassent la plupart des autres choses du même genre, et à celles qui sont considérables, extraordinaires, étonnantes ou distinguées. Watelet dit que le grand est simple et veut l'unité; que les détails doivent y être subordonnés aux parties principales et que la multiplicité des ornements lui est contraire. Ce même auteur a remarqué que ce qui est vague et vaste dans les idées produit souvent l'effet du

grand. Une grande âme est celle qui, ferme et constante dans ses résolutions, sait s'élever aux idées générales et sacrifier pour elles les biens du monde. La grandeur dans l'Architecture consiste en des masses simples, non surchargées d'ornements, et bien proportionnées entre elles. Quoique Michel-Ange ait encouru le reproche d'avoir recherché trop complaisamment les mouvements violents, ses œuvres ont en général quelque chose de grand et de fier. Mais de tout ce que les arts nous offrent de grand dans l'antiquité et dans les temps modernes, rien ne surpasse, à notre avis, l'*Iliade* d'Homère.

Le *noble*, le *majestueux* et le *sévère*, sont des nuances du *grand*. Le noble a quelque affinité avec l'élégant, mais ce qui le caractérise c'est la grandeur. Montesquieu a dit avec raison qu'une chose est noble quand elle se montre avec des accessoires qui l'agrandissent. Le majestueux dépasse le grand; c'est une grandeur suprême, une beauté régulière et élevée dont le caractère est d'inspirer le respect en même temps que l'admiration. Enfin le sévère est le grand poussé à l'extrême; il n'admet que ce qui est essentiel et néglige les accessoires.

Nous avons cherché à déterminer les diverses espèces et les différentes nuances du Beau, et nous avons reconnu que la notion que nous en avons, admet dans son unité, des unités subordonnées qui résultent des aspects divers sous lesquels on l'envisage. Nous devons maintenant opérer le même travail sur la notion du sublime, et nous demander s'il est vrai, comme quelques auteurs l'ont admis, qu'il y a plusieurs espèces du Sublime comme il y a différentes espèces du Beau.

§ 2. — Des différentes espèces du Sublime.

Kant a divisé le Sublime en *Sublime mathématique* et *Sublime dynamique*. Nous avons vu qu'il fait consister le Sublime dans des efforts impuissants de l'imagination pour représenter les idées rationnelles. Le principe de la division qu'il admet se trouve dans la nature du mouvement occasionné dans l'imagination. Si ce

démontré qu'il ne saurait y avoir de sublime. Le Merveilleux n'est donc pas, comme il l'admet, à peu près synonyme du Sublime.

Gioberti distingue deux espèces de merveilleux esthétique : le *mystérieux* et le *surnaturel*. Le mystérieux esthétique c'est, dit-il, l'inconnu, qui, mêlé au connu, sous une apparence sensible, se lie avec le Beau et avec le Sublime pour en augmenter l'attrait, l'éclat et la puissance. Le surnaturel est un accident ou un événement contraire au cours de la nature, et produit par une cause supérieure aux lois qui la régissent. Il diffère de l'extraordinaire par sa cause, celui-ci ne dépassant point la portée du naturel. Ces définitions montrent qu'il s'agit de choses qui, à la vérité, peuvent s'unir au Beau et au Sublime, mais qui ne sont pas, en elles-mêmes, des genres ou des espèces de l'un ou de l'autre. Gioberti s'étend assez longuement sur l'attrait que le mystérieux a pour l'esprit de l'homme; il n'a que le tort d'en conclure que sans lui le sublime disparaîtrait. Renouvelant ici la définition du sublime donnée par Kant, il dit que le mystère résulte du vain effort de la faculté subjective pour passer des propriétés à la substance, de l'écorce au cœur, de la partie extérieure à la partie intérieure de l'objet, et en connaître à fond la nature insondable. Puis, introduisant sa formule : l'Être crée les existences, il rattache le mystérieux au premier terme, et le surnaturel au second. L'intelligible absolu, premier membre de la formule, en passant dans le dernier à l'aide de la création, répand sur toutes les choses la lumière de l'évidence. Mais à notre égard cette lumière est mêlée d'obscurité; c'est ce qui fait que l'essence réelle nous apparaît comme surintelligible. Le surintelligible passé du domaine de la raison dans celui de l'imagination devient le mystérieux, ou l'essence cachée des choses représentée d'une manière poétique. Le surnaturel a sa racine dans l'idée de création, et comme cette idée constitue, suivant lui, le sublime, il en résulte que le surnaturel considéré dans la force infinie qui le produit appartient au sublime d'une manière spéciale (1).

(1) Gioberti, *Essai sur le Beau*, p. 99 et suiv.

de création, dit-il, nous fournit les trois notions concomitantes de temps, d'espace et de force, qui, réunies ou séparées, constituent les différentes espèces de sublime. La force créatrice, base du sublime dynamique, est le principe du beau. L'espace et le temps, bases du sublime mathématique, sont la condition du beau, parce qu'ils le contiennent. De là sa formule esthétique : *l'Être crée le beau par l'entremise du sublime dynamique et le contient par l'entremise du sublime mathématique*. Quant au beau artificiel, qui appartient à la sphère de l'imagination, il est produit par la force de celle-ci, force produite elle-même par la vertu créatrice, et il fait son apparition dans l'espace et le temps fantastiques, lesquels s'identifient objectivement avec le principe du sublime mathématique (1).

Gioberti renouvelle ici l'erreur des anciens atomistes, de Newton et de Clarke, en considérant le temps et l'espace comme contenus en Dieu et contenant tous les êtres créés. Cette idée d'un temps et d'un espace vides en eux-mêmes, il l'a puisée, au reste, dans la philosophie de Kant; il n'a fait qu'y ajouter l'objectivité niée par celui-ci. Pour juger de la valeur de la division du sublime, admise par ces deux auteurs, nous devons établir avant tout quelle est la véritable notion du temps et de l'espace.

Kant place dans notre sensibilité deux formes *a priori* : le temps et l'espace. Il veut que tout ce qui nous affecte, venant du dehors, se range sous ces deux catégories, ou, pour employer une image qui nous paraît exprimer exactement sa pensée, que les sensations produites par les choses extérieures viennent se couler dans des espèces de moules qui sont en nous. Nous ne distinguons pas, dit-il, les formes de l'espace et du temps des êtres eux-mêmes, et ceux-ci sont pour nous comme si nous les avions toujours regardés à travers un verre coloré. Le temps et l'espace sont donc purement subjectifs. Cependant, par une de ces contradictions qu'il faut relever à chaque pas dans les écrits de ce philosophe, il les considère comme l'infini absolu. Comment peut-on les conce-

(1) Gioberti, *Essai sur le Beau*, p. 90 et suiv.

beauté absolue. Mais il est évident que ce n'est que dans ce seul cas qu'ils mériteront le nom de sublimes. Le *colossal*, c'est-à-dire ce qui est d'une grandeur extraordinaire, n'est donc pas, comme tel, une espèce du Sublime. Kant sans l'assimiler au Sublime, y voit quelque chose qui en approche. Il le définit l'exhibition d'un concept, quand elle est presque trop grande pour toute exhibition (1).

On a cherché, par esprit de symétrie sans doute, quelque chose qui soit l'opposé du Sublime, comme le laid est le contraire du Beau. Les uns l'ont vu dans l'*Horrible*, les autres dans le *Monstrueux*, d'autres encore dans le *Ridicule*, ou dans le *Bas*, l'*Ignoble*, etc. L'opposé du Sublime n'existe pas. Certaines choses peuvent nous inspirer un sentiment plus ou moins violent de répulsion, sans que nous reconnaissions en elles, des caractères opposés à ceux du Sublime ou du Beau. L'*horrible* soulève et révolte; c'est l'union de la laideur et du pouvoir de nuire. Le *monstrueux* est ce qui a une conformation contre nature; Kant y voit un objet qui détruit par sa grandeur la fin qui constitue son concept. Le *bas* est ce qui manque d'élévation, et l'*ignoble* ce qui est sans grandeur d'âme. On voit que toutes ces idées n'ont aucun rapport positif ou négatif avec la notion du Sublime.

Nous pouvons en dire autant du *ridicule* et des idées qui s'y rattachent, le *comique*, le *plaisant*, le *burlesque*, etc. On trouve ces sujets assez longuement traités dans les ouvrages modernes sur l'Esthétique, mais ils appartiennent plutôt à la philosophie des beaux-arts qu'à la science du Beau proprement dite. Ils ont, en effet, leur place naturelle, à côté du beau et du sublime, dans la théorie des beaux-arts, laquelle a pour but de rechercher quelle est la mission de l'art et par quels moyens il peut la remplir. S'ils se rencontrent dans les écrits modernes sur la science du Beau, c'est par suite d'une confusion d'idées dont l'origine se trouve dans les systèmes panthéistiques allemands et notamment dans celui de Hegel.

(1) Kant, *Critique du jugement*, t. I, p. 153.

Cependant le rapprochement que l'on fait souvent du ridicule et du sublime nous oblige à rechercher ici quel lien existe entre eux. On dit, en effet, que l'artiste, le poète et l'orateur qui cherchent sans cesse à s'élever au sublime, courent le risque de tomber dans le ridicule; que rien n'est plus près du ridicule que le sublime, etc. Qu'y a-t-il de vrai dans ces expressions?

« Le ridicule, dit Platon, à le prendre en général, c'est une espèce de vice qui tire son nom d'une certaine habitude de l'âme; et ce qui le distingue de tous les autres vices, c'est qu'il fait en nous le contraire de ce que prescrit l'inscription de Delphes (1). » L'homme ridicule ne se connaît pas lui-même. Cette ignorance peut être relative à trois choses : à la richesse, à la beauté ou aux qualités de l'âme. On peut se croire plus riche, plus beau, plus vertueux ou plus savant qu'on n'est. Mais ceux qui conçoivent ainsi une fausse opinion d'eux-mêmes peuvent avoir en outre de la puissance ou être faibles. « L'ignorance dans les personnes puissantes est odieuse et honteuse, parce qu'elle est nuisible aux autres, elle et tout ce qui en porte la ressemblance; au lieu que l'ignorance accompagnée de faiblesse est pour nous le partage des personnages ridicules (2). » Plus loin Platon ajoute que l'ignorance accompagnée de faiblesse, pour être ridicule, ne doit nuire à personne (3).

Le ridicule provient en outre d'une disproportion choquante entre les moyens et le but. La montagne qui fait grand bruit et n'accouche que d'une souris est ridicule. Le bourgeois qui veut paraître grand seigneur, l'homme qui se vante de franchir un fossé trop large et qui y tombe en plein sont ridicules. Un nez démesurément grand fait rire, comme si les moyens mis en œuvre par la nature pour atteindre son but étaient hors de proportion avec lui. Le ridicule est donc un effort inoffensif et disproportionné au but, entrepris par un agent qui se fait illusion sur ses forces.

(1) Platon, *Dialogue le Philèbe*, trad. de M. Cousin, t. II, p. 409.
(2) *Ibid.*, p. 413.
(3) *Ibid.*, p. 415.

Le ridicule provoque le rire, et c'est de là qu'il tire son nom. Le rire a sa source dans l'âme. Lorsque l'âme aperçoit son bien propre ou le possède, elle se dilate et jouit; elle éprouve un sentiment agréable qui, répercuté sur le visage, devient le sourire, cet air ouvert et brillant qui pétille dans les yeux et s'épanouit sur les lèvres. D'un autre côté, l'âme s'assimile toujours aux choses qu'elle se représente, parce que dans toutes les idées qu'elle a elle se contemple elle-même; ce qui implique cette sorte de dédoublement où elle devient idée du *non-moi*, tout en conservant la conscience du *moi*. Lorsqu'elle aperçoit le bien d'un autre être qu'elle se représente par ses idées, elle jouit aussi de ce bien, en vertu de l'assimilation dont nous venons de parler, et le même phénomène, quoique moins vif, se produit. Le sourire est le reflet extérieur de la beauté de l'âme, de sa sérénité et de l'épanouissement calme et mesuré de toutes ses facultés. Mais lorsqu'elle aperçoit le but d'un être et les efforts impuissants qu'il fait pour l'atteindre, sans qu'il paraisse beaucoup souffrir de n'y point parvenir, alors, se conformant à cet état de l'être qu'elle se représente, la possession alternative du but et l'écart auquel elle est entraînée, provoque un sentiment agréable encore, mais moins calme que le précédent. L'espèce d'agitation intérieure qui en résulte, se communiquant aux nerfs produit le rire extérieur. Plus cette agitation intérieure et par suite les secousses données à l'âme seront fortes, plus la gaieté sera vive. Cet état est donc une sorte de désordre. Le ridicule provoque un rire d'autant plus grand que la discordance entre les moyens et le but est plus sensible. Ajoutons cependant que le rire n'est pas uniquement causé par le ridicule proprement dit; il peut résulter aussi d'un bien brusquement atteint, d'un but réalisé d'une manière inattendue, ou même en sens contraire d'une grande attente tout à coup anéantie (1). L'âme dans tous ces cas ne trouve pas immédiatement l'exacte mesure de son épanouissement intérieur; les idées et

(1) C'est la définition que Kant donne du rire ; mais il est évident qu'elle est beaucoup trop restreinte et par conséquent inexacte.

les sentiments cherchent à se mettre d'accord, et il se produit en elle des espèces d'oscillations qui, dans le corps, se traduisent en rire plus ou moins nerveux.

Nous voyons maintenant en quel sens il est vrai de dire que le sublime et le ridicule se touchent. Lorsque l'on fait un grand effort pour atteindre au sublime, et qu'on le manque, on provoque le rire. Mais cela peut arriver dans une foule d'autres cas. Le ridicule n'est donc pas l'opposé du sublime. Il n'est pas davantage essentiellement, comme Lessing et d'autres auteurs l'ont cru, la laideur inoffensive qui fait de vains efforts pour égaler la beauté. Le comique, le plaisant et le burlesque ne se rattachent pas non plus d'une manière directe aux idées du Beau et du Sublime. Le comique, dit Kant, consiste à se mettre volontairement dans une certaine disposition d'esprit où on juge toutes choses tout autrement qu'à l'ordinaire (même en sens inverse), et cependant d'après certains principes de la raison (1). Nous n'avons donc pas ici à nous occuper plus longuement de ces idées, qui, répétons-le, sont du domaine de la philosophie des beaux-arts, et non de celui de la science du Beau proprement dite.

(1) Kant, *Critique du jugement*, t. I, p. 305.

CHAPITRE V.

—

DU SENTIMENT DU BEAU ET DU SUBLIME.

—

§ 1er. — Du sentiment du Beau.

Nous ne pouvons aimer que le Beau, a dit saint Augustin ses *Confessions* (1). Ce mot est l'expression la plus simple système qui a eu sur l'art moderne une assez grande influe nous voulons parler du système qui fait du Beau l'objet exclus sentiment, et, par suite, veut que l'art soit affranchi de t espèce de règle. Examinons cette doctrine dans son fonde philosophique.

Il y a en nous, dit-on, trois facultés : l'intelligence, la vol et le sentiment. Ces trois facultés sont en relation avec la ra divine, laquelle contient les types intelligibles de toutes les ch possibles ou créées. L'Être infini, éternel et immuable, perçu l'intelligence, constitue le Vrai; il est le Bien lorsqu'il de l'objet de la volonté, et le Beau lorsqu'il est celui de l'amou système qui a donné naissance à un sentimentalisme vagu personnel, très-préjudiciable au progrès des arts, ne repose définitive, que sur une distinction et une analogie plus appar

(1) St Augustin, *Confessions*, IV, 13.

que réelles (1). Nous allons le démontrer en examinant successivement les deux questions suivantes : Le Beau est-il, comme on le prétend, l'objet propre de l'amour? La volonté et le sentiment forment-ils dans l'être spirituel deux facultés distinctes?

Le mot *beau* dans les langues romanes comme dans les langues germaniques, dérive d'un mot sanscrit qui signifie éclatant, lumineux, brillant. La lumière est l'image de l'intelligence, comme la chaleur est celle de l'amour; la première produit en nous des sensations représentatives, lesquelles correspondent à nos idées; la seconde, des sensations affectives qui répondent aux sentiments de l'âme. La lumière en éclairant les objets de la nature extérieure, fait apparaître la beauté sensible; l'intelligence nous découvre l'enchaînement des vérités ou la beauté spirituelle. Une douce chaleur qui pénètre nos membres engourdis, y réveille la vie, et nous procure cette jouissance intérieure que nous nommons le bien-être; le sentiment en possession de son objet, semble échauffer l'âme, et lui donne la jouissance intime d'elle-même ou le bonheur.

Lorsque nous apercevons un ensemble de vérités, subordonnées les unes aux autres, unies entre elles par un lien vivant, nous sommes frappés d'un sentiment analogue à celui qu'excite en nous la vue de la nature éclairée par des flots de lumière. Nous disons presque instinctivement la lumière de l'intelligence, l'éclat de la vérité, etc.; et, prenant l'effet pour la cause, de même que nous nommons belle la lumière du soleil, nous disons que la vérité est belle. Mais, dans la réalité, tout comme la lumière, la vérité en soi n'est ni belle ni laide. C'est ce qui devient évident quand on prend quelques vérités simples, des principes évidents par eux-mêmes, ainsi que nous l'avons fait remarquer en traitent des caractères du Beau. Un jet uniforme de lumière qui va se perdre dans l'espace au milieu des ténèbres sans rencontrer aucun objet, est

(1) Il a été professé en Allemagne par plusieurs auteurs, notamment par Grohmann, mais avec des caractères empruntés aux doctrines de Kant et de Hegel. Il de ne point revenir ici sur des réfutations qui ont trouvé leur place ailleurs, s l'avons dégagé des erreurs inhérentes à ces doctrines.

une chose indifférente au point de vue de la beauté, c'est du bla sur du noir. La lumière est le milieu convenable à l'œil, son bi relatif. De même, la vérité est l'objet de l'intelligence; la possé est aussi un bien pour elle; si elle en est privée, elle éprouve besoin, un malaise, elle fait des efforts pour l'acquérir. M lorsque possédant un ensemble de vérités, elle contemple l enchaînement, lorsqu'elle en parcourt sans effort toute l'échel s'élève des détails à l'unité qui les produit et les embrass puis redescend de celle-ci à ceux-là, alors au bien qui résulte la possession de toutes ces vérités, vient se joindre une autre id et un autre sentiment, l'idée et le sentiment du Beau, immédia ment subordonnés à l'idée et au sentiment du Bien. Le v devient donc le bien, puis quelquefois le beau dans l'intelligenc l'un engendre l'autre, et, dans l'ordre logique, le vrai précè le bien, et le bien le beau. Nous ne parlons pas ici de l'ord d'acquisition pour l'esprit, car c'est souvent le contraire qui lieu; on s'élève du beau au bien, du bien au vrai et du vrai Dieu, l'Être absolu, l'infinie Vérité, la Bonté suprême et la Beau parfaite.

« L'objet de l'amour, a dit Platon, n'est pas le beau, mais génération dans le beau, puisque l'amour consiste à vouloir to jours posséder le bon (1). » C'est donc une erreur de croire q ce philosophe enseignait que le Beau est l'objet propre de l'amou selon lui, au contraire, l'objet de l'amour est toujours le Bie Mais la vérité qu'il a aperçue, il ne l'a pas mise dans tout s jour, à cause de la confusion qu'il fait du Beau avec le Bien. I a, comme nous l'avons vu, entre ces deux idées la distinction q existe entre les moyens et la fin, ou, comme s'exprime Kant, ent la finalité et le but,—bien qu'il n'y ait pas, ainsi que l'a préten ce dernier, de séparation absolue entre ces deux termes, et qu' soient tous deux aperçus dans le Beau et dans le Bien, à d degrés différents. Cette distinction jette une grande lumière s les paroles de Platon. Le Beau par ses éléments d'ordre et d'a

(1) Platon, *Le banquet*, trad. de M. Cousin, t. VI, p. 307.

provoque et facilite la génération intérieure de la pensée, nte son développement, et lui donne la possession d'une ande somme d'être. Mais l'être senti dans son développe- devenu la source d'une jouissance intime, c'est le Bien. Il as d'autre définition de ce mot. L'amour a donc, même au la beauté, cette jouissance ou le bien pour objet.

eau, sans doute, est une source de jouissances pour l'âme, ı de ce qui se passe en elle n'est complétement étranger à . Il y a, par conséquent, en nous un sentiment du Beau, entiment étant très-rapproché de celui du bon, ou de par excellence, est aussi très-vif. Cependant un peu ion suffit pour empêcher de les confondre. Si le beau est vant tout il est contemplé. Or, quelle est la faculté de qui contemple? C'est évidemment l'intelligence dont la ion est de voir et de saisir les vérités. L'amour ou plus ement le sentiment, par lui-même ne fait que jouir; il ne le pas.

eurs, il est si vrai que l'amour n'a pas pour objet le beau bon, que nous aimons souvent des êtres chétifs, souffreteux, risés de la nature, laids au physique, et même, suprême e l'amour chrétien, laids au moral, méchants et vicieux, ent en vue du bien moral. Prétendra-t-on que tout dans moral est beau? Mais alors que l'on ne dise plus que la a pour objet le bien et l'amour le beau, car la distinction s de sens, et le beau devenant synonyme de bien, on lire, avec tout autant de raison, que la volonté a pour beau et l'amour le bien. D'un autre côté, si l'on définit la être pensé et le bien l'être voulu, et que, par analogie, lle définir le beau l'être aimé, nous demanderons si, dans

céros, etc., sont beaux, et que la proposition deux et deux fc quatre est belle.

L'objet de l'amour est le bien ; celui de l'intelligence, la véri Le Beau est à la fois objet de l'intelligence et de l'amour, mai est surtout compris et contemplé par la pensée. Pour distingu le Beau du Bien, ce n'est donc pas à la distinction de nos facul qu'il faut recourir, c'est aux caractères objectifs de leurs notion comme s'exprime la philosophie allemande. L'idée du bien absolue et universelle. Celle du beau est absolue en tant qu' tribut de l'Être divin ; elle est universelle en ce sens qu'elle est même pour toutes les intelligences possibles et pour tous les êt doués de beauté; mais elle n'est pas un attribut de tous les êt relatifs conçus dans l'intelligence divine. Le bien, au contrai appartient, dans ses degrés infinis, à tous les êtres quels qu' soient. Le beau est un des moyens pour arriver au bien, mais n'est pas le seul; c'est le moyen facile et expéditif accordé quelques êtres privilégiés sous ce rapport. Le beau aide l'espri saisir le bien absolu ou relatif; en dehors de l'esprit il perme l'être de parvenir plus aisément à sa fin, à la jouissance de l même. Lors donc que Platon dit que l'objet de l'amour est génération dans le beau, il n'entend pas par là que l'être spi tuel ne pourra jamais s'unir au bien sans le secours du be mais que lorsque le beau est contemplé par l'intelligence senti par l'amour, il n'est qu'un acheminement vers le bi et ne peut être, par conséquent, l'objet propre du sentime L'objet de l'amour qui s'épanouit et se délecte dans le beau, et reste toujours le bien; de même que l'objet de l'intellige qui contemple le beau, est et reste toujours la connaissance la vérité.

Nous arrivons à la seconde question que soulève l'examen système qui nous occupe en ce moment : La volonté est-elle, d l'esprit, une faculté distincte de l'amour ou du sentiment?

Bien que l'âme soit essentiellement une et simple, on distin en elle divers modes d'activité. Ce sont ses facultés; elles d rent par leur nature et par leur objet. La puissance produit,

telligence connaît, l'amour sent ou jouit. La puissance a pour objet l'être, l'intelligence la vérité, et l'amour le bien. Mais chacune de ces facultés a deux faces; on peut les considérer en acte ou dans une sorte d'état de repos, comme actives ou comme passives. Comme active, la puissance met en œuvre la force et la quantité de la substance spirituelle. Le repos pour la puissance ne se conçoit que par une abstraction logique, parce que l'activité y est à sa source; la puissance passive (1) est l'unité ou l'état de compréhension de toutes les propriétés de l'âme et de toutes les vérités. Comme active, l'intelligence va puiser dans l'unité de la substance spirituelle, les vérités qui n'y sont qu'en puissance, elle les développe par les diverses opérations qui lui sont propres : l'intuition, le jugement, le raisonnement, la classification, etc., et arrive à la contemplation, laquelle est son état de repos. Ici la distinction de l'actif et du passif devient plus sensible, bien que l'élément actif domine encore, du moins dans l'intelligence humaine. Celle-ci, en effet, ne peut, à cause de sa faiblesse, non-seulement embrasser un grand nombre de vérités à la fois, mais même fixer longtemps son attention sur une seule; elle doit sans cesse retourner à la source, puiser de nouvelles forces dans le centre de toute force pour elle : sa puissance spirituelle unie à la puissance divine. L'élément passif, au contraire, domine dans le sentiment : l'être spirituel est arrivé à la jouissance de lui-même ou de ce qui le complète, en un mot à la possession du bien. Quand le sentiment possède l'être ou le bien, il a rempli sa destination, il aime, il ne lui manque plus rien, il est riche, comme s'exprime Platon, et c'est de l'intelligence qu'il reçoit cette richesse. Mais le sentiment est aussi actif, car rien dans l'âme humaine n'est exempt d'activité. Quand donc le sentiment a conscience d'un complément d'existence, de vérité et de bien, qu'il ne possède pas encore, il sent sa pauvreté sous ce rapport et cherche à s'en affranchir; il désire le bien, s'élance vers lui et devient actif. Rattaché au fond de l'âme à la puissance, il y puise

(1) Cette expression a été employée par Leibnitz.

ses forces et va achever la chaîne du développement intérieur l'être en s'unissant à l'intelligence.

La force spirituelle avant de se replier sur elle-même, ou d'é réfléchie dans le sens restreint du mot, n'aperçoit que le génér mais cet état est contraire à sa nature; elle en sort pour possé la connaissance des intelligibles. La même force spirituelle con nuant son évolution intérieure produit le sentiment, qui, à premier moment logique, est vague et indéterminé. Né, com l'intelligence, de l'unité de la substance ou de la puissance, destiné à unir la première à la seconde, il ne peut rester dans état de pauvreté ou de vacuité; il tend à se conformer au dé loppement de l'intelligence par le désir et y parvient par l'amo L'amour naît de l'union du désir et de son objet perçu, ou p généralement du sentiment et de l'intelligence. Aussi, comme remarque Plotin, l'Amour (Ἔρως) semble devoir son nom à ce q tient son existence de la vision (ὄρασις). Il est dans la nature sentiment de désirer toujours; la force spirituelle s'accroît l'exercice même et par l'excitation du sentiment qui n'est jam assouvi; l'âme pense et aime sans cesse; elle progresse dans voie infinie de la vérité et du bien. Telle est l'explication l'allégorie de Platon sur la naissance de l'Amour par l'union *Poros* (l'abondance, l'intelligence) et de *Penia* (la pauvreté, désir, le sentiment), allégorie qui a tant exercé l'esprit des co mentateurs (1).

(1) « A la naissance de Vénus, dit Platon, il y eut chez les dieux un festin se trouvait, entre autres, *Poros*, fils de *Métis*.. Après le repas, comme il y a eu grande chère, *Penia* s'en vint demander quelque chose et se tint auprès d porte. En ce moment *Poros*, enivré de nectar (car il n'y avait pas encore de vi se retira dans les jardins de Jupiter, et là, ayant la tête pesante, il s'endor Alors *Penia*, s'avisant qu'elle ferait bien dans sa détresse d'avoir un enfant *Poros*, s'alla coucher auprès de lui et devint mère de l'amour. » (*Banquet*, tr de M. Cousin, t. VI, p. 299.)

« Les *mythes*, pour mériter leur nom, dit Plotin, doivent nécessairement d ser sous le rapport du temps ce qu'ils racontent, et présenter comme séparée unes des autres beaucoup de choses qui existent simultanément, mais qui éloignées par leur rang ou par leurs puissances : c'est pour cela que l'on y p

Dans l'activité propre à chacune de nos facultés (la puissance, l'intelligence et le sentiment), il y a deux choses à considérer : la spontanéité et la liberté. Tantôt, en effet, nous dirigeons notre activité, tantôt nous n'avons aucun pouvoir sur elle. Ainsi, nous ne sommes pas libres de penser ou de ne pas penser, de changer les vérités et l'essence des choses ; mais nous sentons que nous avons une action sur l'énergie de notre puissance spirituelle ; nous pouvons réunir toutes nos forces pour produire en nous une génération abondante de pensées, ou bien ralen-

de la génération de choses qui n'ont réellement pas été engendrées, et qu'on y sépare celles dont l'existence est simultanée. Mais, après avoir donné l'instruction qu'ils sont capables de fournir, les mythes laissent à l'esprit qui les a conçus le soin d'opérer la synthèse. Or, voici notre synthèse :

« Vénus, c'est l'âme qui coexiste à l'intelligence et subsiste par l'intelligence ; elle reçoit d'elle les *raisons* qui la remplissent, dont la beauté l'embellit et dont l'abondance nous fait voir en elle la splendeur et l'image de toutes les beautés. Les *Raisons* qui subsistent dans l'âme sont *Poros* ou l'*abondance du nectar* qui découle de là-haut. Leurs splendeurs qui brillent dans l'âme, comme dans la vie, sont le *jardin de Jupiter*. *Poros*, s'endort dans ce jardin, parce qu'il est appesanti par la plénitude qu'il a en lui. Comme la vie se manifeste et existe toujours dans l'ordre des êtres, Platon dit que les dieux sont assis à un festin, parce qu'ils jouissent toujours de cette béatitude.

« L'amour existe nécessairement depuis que l'âme existe elle-même, et il doit son existence au *désir* de l'âme qui aspire au meilleur et au Bien. C'est un être mixte : il participe à l'*indigence*, parce qu'il a besoin de se rassasier ; il participe aussi à l'*abondance*, parce qu'il s'efforce d'acquérir le bien qui lui manque encore (car ce qui serait tout à fait dénué du bien ne saurait le chercher). On a donc raison de dire que l'amour est fils de *Poros* et de *Penia* : ce sont en effet, le *manque*, le *désir* et la *réminiscence des raisons* (idées) qui, réunis dans l'âme, y ont engendré cette aspiration vers le Bien qui constitue l'amour. Il a pour mère *Penia*, parce que le désir n'appartient qu'à l'indigence ; or *Penia* est la *matière* (intelligible), parce que celle-ci est l'indigence complète. L'*indétermination* même, qui caractérise le désir du bien, fait par cela même jouer le rôle de matière à l'être qui désire le Bien (car un tel être ne saurait avoir ni forme, ni raison, considéré en tant qu'il désire). Il n'est une forme, qu'en tant qu'il demeure en soi. Dès qu'il désire recevoir une nouvelle perfection, il est matière relativement à l'être dont il désire recevoir. (Plotin, *Enn* III, liv. V, § 9, trad. de Bouillet, t. II, p. 120 et suiv.)

tir à notre gré notre production intérieure; nous sentons que nous pouvons aussi faire un choix parmi les vérités, nous attacher aux unes et laisser les autres dans l'ombre. La même chose se passe dans l'intelligence : une part de son activité est nécessaire, une autre dépend de nous. Les opérations de notre entendement sont soumises à notre liberté, au moins dans ce qu'on pourrait nommer l'application ou l'exécution des lois qui les régissent. Enfin, lorsque le sentiment tend vers un bien qu'il ne possède pas encore, cette tendance nous entraîne quelquefois malgré nous; d'autres fois nous sentons que nous la dirigeons à notre gré; dans le premier cas c'est le désir spontané, l'inclination, le penchant, l'enthousiasme; dans le second, c'est le désir libre ou la volonté proprement dite.

On voit par ce qui précède que l'activité est essentielle à chacune de nos facultés, et que, par conséquent, la liberté, ou cette part de notre activité qui nous est abandonnée, ne forme pas une faculté à part. La liberté est une partie intégrante de la puissance, de l'intelligence et du sentiment; elle n'est ni toute notre puissance spirituelle, ni toute notre intelligence active, ni tout notre sentiment en action. Quant à la dénomination de *volonté* il convient de la réserver spécialement à l'activité libre du sentiment. En effet, de même que le sentiment, la volonté tend au bien; de plus, qui dit volonté dit connaissance et préférence, ce qui implique un acte antérieur de l'intelligence et un acte également antérieur d'amour ou de sentiment. Ces conditions ne peuvent être remplies que lorsque l'évolution intérieure de l'être s'est accomplie, et qu'il s'agit d'en commencer une nouvelle. La dénomination de volonté ne pourrait donc s'appliquer à l'action libre de la puissance, même en tenant compte de l'unité de l'âme que ne détruit pas la diversité des facultés, puisque nous n'y retrouvons pas les conditions que l'étude psychologique nous découvre comme indispensables à la volonté. Elle ne pourrait s'appliquer non plus à l'activité libre de l'intelligence. Nous ne trouvons réunies toutes les conditions de la volonté, que dans l'activité libre du sentiment, parce que cette activité présuppose, en effet, la concien-

d'un bien non encore réalisé, vers lequel l'âme tend librement. Le sentiment en possession de l'être ou du bien, c'est-à-dire à l'état passif est l'*amour*; à l'état actif il est le *désir*, lequel sera *volonté* ou *inclination*, selon que la force par laquelle il est poussé vers le bien qu'il ne possède pas encore, sera, dans sa source, libre ou spontané (1).

Pour faire de la volonté une faculté distincte du sentiment, on dit que commander n'est pas aimer, et que souvent notre volonté combat nos sentiments. La remarque est juste, la conséquence qu'on en tire ne l'est pas. Dans tout acte libre, l'âme commande; en résulte-t-il que logiquement même on puisse concevoir l'intelligence sans la liberté, et plus généralement sans l'activité? Pourquoi en serait-il autrement du sentiment? Le commandement ou l'exercice de la liberté, n'est donc qu'un mode d'action de chacune de nos facultés; ce n'est pas un acte d'une faculté distincte. Enfin, si notre volonté combat souvent nos sentiments, c'est que nous donnons la préférence à un sentiment sur un autre, et que nous voulons réaliser le bien particulier que nous avons en vue. La volonté, qui tend au bien comme tout désir, n'est donc, de même que celui-ci, qu'un mode d'action du sentiment.

Il y a, dit-on encore, des hommes de volonté et d'action, comme il y a des hommes de sentiment. C'est vrai; mais il y a aussi des esprits analytiques et des esprits synthétiques. En résulte-t-il que la puissance d'analyser et celle de généraliser soient deux facultés distinctes en nous? Analyser et généraliser sont des choses très-différentes, qui peut le nier? cependant ce sont incontestablement des actes d'une seule et même faculté. Il en est de même de vouloir et d'aimer.

Aux considérations qui précèdent on peut en ajouter d'autres tirées de l'étymologie des mots *liberté* et *volonté*. Le mot *liberté* vient du sanscrit *lubh*, qui signifie embrasser, aimer; d'où dans

(1) Quelques philosophes, surtout les sensualistes, ont voulu distinguer la volonté de la liberté, en ne considérant celle-ci que comme l'absence d'obstacles extérieurs. Dans la pensée cette distinction s'évanouit, la volonté est toujours et par essence un acte libre de l'esprit.

les langues germaniques : *lieben*, *lieven*, *love*, etc. C'est qu'en effet, on ne fait librement que ce que l'on aime. La liberté, attribut de toutes nos facultés, est plus particulièrement attachée à notre faculté spirituelle de sentir ou le sentiment. Enfin, *volonté* dérive d'un primitif *wal* qui a le sens d'embrasser, aimer, vouloir; d'où le latin *velle* et l'allemand *wahlen, wollen*; de là aussi *wel, wohl*, bien car l'objet de l'amour et de la volonté est le bien.

La volonté et le sentiment sont donc, au fond, la même faculté; leur objet commun est la possession de l'être ou le bien. On ne peut concevoir d'autre mobile à la volonté, ni d'autre base au sentiment. La seule différence qu'il y ait entre ces deux modifications de notre être pensant, c'est que dans ce qu'on nomme la volonté on considère plutôt la puissance que nous avons d'agir sur nous-mêmes, tandis que dans le sentiment et plus particulièrement dans l'amour, c'est l'état plus que l'action que l'on a en vue. L'amour a quelque chose de plus permanent que la simple volonté; mais il n'y a pas entre eux de différence fondamentale. La volonté est un désir ou une tendance vers le bien, qui naît et persévère librement; l'amour, un désir considéré comme accompli dans l'âme. Il n'y a pas de volonté sans amour, ni d'amour sans volonté, parce qu'on ne peut pas s'attacher à l'être sans l'aimer, et qu'il est impossible d'aimer l'être sans qu'il y ait dans cet acte une force qui émane de nous, une force libre. Nous parlons ici des sentiments de l'être spirituel, et non de la tyrannie des passions qui nous ôte la liberté intérieure.

S'il reste établi maintenant que l'amour et la volonté ne sont que deux faces d'une même faculté que nous nommons le sentiment, et non deux facultés différentes, la distinction que l'on veut faire entre le bien et le beau d'après une prétendue différence fondamentale entre la volonté et l'amour, ne saurait être admise. Ajoutons encore que tout ce qui est pensé est à quelque degré senti par l'amour et que réciproquement tout sentiment de l'être spirituel présuppose la connaissance. Si donc l'amour n'avait d'autre objet que le beau, il faudrait dire que tout est beau par essence, les vérités les plus insignifiantes, comme les êtres infé-

ı de la création malgré leurs formes lourdes et disgracieuses,
ıt est perçu par l'intelligence éternelle et senti par l'amour
Nie-t-on, au contraire, la dépendance nécessaire du senti-
à l'égard de l'intelligence? on tombe dans l'arbitraire; ce
t beau pour l'un devient laid pour l'autre; on ne s'entend
et chacun pour jouir de ce qu'il croit beau se renferme dans
ıdividualité. La pensée brisée au fond de nous-mêmes, se
:omme lien des hommes entre eux; il n'y a plus de véritable
ı et l'art n'a plus de règles.

ıs venons de déterminer l'objet essentiel du sentiment et sa
dans l'âme. Cette étude était indispensable pour nous per-
ı de rechercher quelle est la nature du sentiment en général
particulier du sentiment du Beau.

:ole sensualiste confond le sentiment, pure affection de
avec la sensation affective, modification des sens ou de la
ilité extérieure. Elle est impuissante à donner une explica-
atisfaisante des phénomènes que le Beau produit en nous.
qui fait tout dériver de l'extérieur, appartient à cette école,
u'il distingue l'amour, satisfaction de l'esprit qui contemple
u, du désir et de la luxure, passions inférieures des sens,
lles ne tendent qu'à la possession de l'objet. Mais cette dis-
n, dans son système, n'est pas radicale, comme elle l'est
ı spiritualisme. La cause de l'amour n'est, pour lui, qu'une
modification des sens. Nous avons vu qu'il définit la beauté
ualité dans les corps par laquelle ils font naître l'amour.
de la beauté, dit-il, est de relâcher les parties solides de
ıisme, et la passion que l'on nomme l'amour est produite
ı relâchement des fibres. Il ajoute, il est vrai, que si
ır naît dans l'esprit, il y aura en sens inverse un relâche-
dans le corps, mais il n'explique pas comment, en partant
ı prémisses, il arrive à admettre que l'amour puisse naître

plus admissible du sentiment du Beau. Voici celle qui a été pr sentée par Bouterwek : Il y a, selon ce philosophe, deux espèces sentiments : le sentiment physique et le sentiment spirituel, lequ se subdivise en intellectuel, moral et religieux. Le sentiment d beau n'est aucun de ces sentiments en particulier ni un mélan de tous. Le sentiment esthétique, dit-il, n'est et ne peut être qu ce sentiment primitif de l'homme, dans lequel un intérêt spiritu particulier ne se distingue pas encore d'un autre, ni même l'int rêt spirituel en général de l'intérêt physique ; un sentiment da lequel la nature humaine agit comme un tout sans parties, où la pensée, tout en s'élevant au-dessus de l'animalité, n prend pas cependant encore d'autre direction que celle qui, co forme au principe de son existence spirituelle en général, charme immédiatement, la réjouit ou la porte à l'enthousiasm Cette harmonie de tous les sentiments dans le sentiment esth tique primitif et indéterminé, qui sert de base au sentiment d beau, est maintenue par l'imagination. C'est elle qui réunit to ce que fournissent les sens, l'intelligence et le cœur pour l'ha monie esthétique des représentations. Mais cette harmonie d représentations est fondée sur une harmonie des forces spirituelle L'imagination évoque ainsi devant nous le beau dans sa réalit en reliant ces représentations de manière à les rendre conform à l'harmonie de toutes les facultés spirituelles. C'est en cela qu consiste le sentiment du beau, et nous devons surtout à l'imag nation de le ressentir (1).

Essayons à notre tour, de déterminer, d'après les principes d spiritualisme, la nature du sentiment en général ainsi que l caractères particuliers du sentiment du Beau.

Nous avons vu que l'activité de notre être pensant se poursu en quelque sorte au delà de l'intelligence, qu'après être sortie l'unité du *moi*, elle semble y rentrer pour rattacher toutes n idées, toutes nos manières d'être à leur source commune, à no

(1) Fr. Bouterwek, *Aesthetik*, Gottingen, 1815, t. I, p. 31 et suiv., 75 suivantes.

nce spirituelle. Si ce lien n'existait pas, nos connaissances es de l'être manqueraient de réalité; elles n'auraient pour qu'un fantôme de vérité qui s'évanouirait dans l'effort que nous tenterions pour le saisir. Notre *moi* se présente l comme unité contenant en germe ou en puissance toutes nnaissances possibles et toutes nos manières d'être. Puis présence simultanée de la force et de la quantité intelli- il se développe en pluralité dans l'intelligence. Enfin, son on intérieure s'achève; l'infinité de pensées qui s'échappe re fonds, est sans cesse ramenée à l'être, qui par là se pos- *est* et *existe* en réalité, à la fois comme unité et comme té. L'intelligence ou faculté de distinction, a besoin d'un ment, d'un lien, d'un principe d'union. Cette faculté nou- ui maintient l'unité dans la diversité de nos manières d'être, actes et de nos pensées, nous l'avons nommée le senti- fondement commun de la volonté et de l'amour.

t être est à la fois un et triple: germe, distinction et union, pluralité et égalité. En nous, ce mode universel d'existence ouve avec la propriété particulière de l'être spirituel, la on ou la conscience, et c'est pourquoi nous pouvons nous dre compte. Toutes nos pensées sont rattachées au fond de mêmes par le sentiment; le *sens intime* est inséparable de s actes de notre intelligence, de notre volonté et de notre ; par lui nous nous sentons *un* au milieu de la multiplicité idées et de l'incessante succession de nos pensées. L'amour ous pouvons avoir pour des choses extérieures, est toujours pagné de l'amour ou de la possession de nous-mêmes. Nous ons une chose qu'en raison de sa conformité à notre être at, de même que nous ne la connaissons que par son intel- ité ou sa correspondance avec nos idées. L'unité dans la ité des manières d'être, qui est l'essence de l'amour de soi, rouve dans l'amour de toutes les choses extérieures que nous identifions par la pensée.

ous avons démontré ailleurs que l'unité, qu'elle soit enve- e en elle-même ou développée, réside toujours dans le but

de l'être; cause finale à l'origine de son développement, bien à l fin. Le but enserre l'être de toutes parts, et se manifeste dans tou le cours de son développement. L'agent de l'unité, c'est la force l'élément vital. Dans l'être spirituel, l'unité sentie dans son dév loppement constitue l'amour. Dans les êtres qui n'ont pas co science d'eux-mêmes, le principe qui unit toutes les parti développées et en forme une unité, est la vie animale ou végéta ou seulement l'attraction. La vie et l'attraction dans la natu extérieure, sont les images de l'amour dans l'être spirituel, l'amour n'est que l'unité qui se développe en se possédant, ou bien ayant conscience de lui-même.

L'unité est le grand mystère de l'amour. L'amour de soi est conscience de l'unité du *moi*. Lorsque l'âme saisit au-dessus son unité individuelle, une unité plus haute, dont elle n'est av une autre âme qu'une partie, il naît en elle un désir d'union av cette âme, afin de constituer l'unité supérieure ou de réaliser le b qui leur est commun, c'est l'amitié ou l'amour proprement d Enfin, si au-dessus encore, elle saisit l'unité du genre humai dont toutes les âmes ne sont que des parties, le sentiment de ce unité sera l'amour de l'humanité, la fraternité universelle, charité et la bienveillance pour tous.

C'est parce que l'amour n'est autre chose que l'unité dans développement de l'être, et que d'autre part il n'y a pas de beau sans unité, que le sentiment est le complément de toute beau dans les œuvres d'art. En vain s'efforcerait-on d'agencer les pa ties d'un tout, de réunir et de coordonner toutes les circonstanc d'une action, s'il n'y a pas un souffle de vie qui les anime, il n aura pas d'unité véritable ni par suite de beauté. Le sentime peut seul imprimer à une œuvre d'art le cachet de l'unité, par que quel que soit son objet il est toujours l'image de l'amour soi, et que celui-ci réside essentiellement dans le but de l'ê spirituel, le pénétrant tout entier, lui donnant la possession, jouissance de lui-même, en un mot dans l'unité qui guide embrasse l'être dans son développement ou le bien. C'est pourq plusieurs auteurs ont cru que le Beau dans l'art n'est jamais q

ession du sentiment de l'artiste. Il y a, comme nous le ver-
d'autres conditions encore; le Beau dans l'art n'est pas
nt du Beau en nous et dans la nature. Mais il est incontes-
que l'unité, sans laquelle il n'y a pas de beauté véritable, ne
t être atteinte si l'artiste ne se sent ému et si le sentiment
nime ne se répand sur son œuvre.
mour par excellence ou le sentiment du Bien, est l'union
troite que possible des diverses propriétés d'un même être
différents êtres entre eux. Il aspire à l'identification com-
L'amour ou le sentiment du Beau, bien qu'également prin-
'union, reste cependant encore dans la diversité et semble
mplaire. La contemplation, acte de l'intelligence, vient
l'élan de l'amour vers l'unité; mais l'apparition de celle-ci
rs la variété que contemple l'intelligence, empêche qu'il y
s l'amour du Beau un sentiment de déplaisir ou de peine.
n point où se trouvent en quelque sorte en équilibre le
de l'esprit et le plaisir de l'âme, avant que celui-ci, but de
veloppement, envahisse l'être spirituel tout entier.
Beauté, qui laisse apparaître l'unité à travers la diversité,
rayonnement ou la splendeur du Bien, le développement
r et facile de l'être vers son but. Elle doit donc inspirer à
e sentiment de l'unité, tout en la maintenant dans la diver-
e sentiment du Beau étant ainsi très-rapproché de l'amour
n ou de l'amour par excellence, sera presque aussi vif que
nier. Mais il lui est évidemment subordonné, comme les
s sont subordonnés au but, les effets à la cause. Logique-
dans la nature immuable des choses, le Bien précède le Beau;
timents qu'ils inspirent ont entre eux la même relation.
éléments du Beau déterminent les caractères et les effets
timent qu'il nous fait éprouver. L'ordre donne à ce senti-
n caractère tranquille et calme qui empêche l'âme de se
ux mouvements désordonnés de la passion, ou aux désirs
s d'un bien vivement senti mais absent. La manifestation
le la vie ou de l'activité produit le même effet, et de plus
nération intérieure de pensées et de sentiments qui donne

à l'âme une plus grande somme d'être, et par suite la rapproche du bien absolu.

« Il y a dans l'émotion que nous cause le beau, dit Benjamin Constant, quelle qu'en soit la cause, quelque chose qui fait circuler notre sang plus vite, qui nous procure une sorte de bien-être qui double le sentiment de nos forces, et qui par là nous rend susceptibles d'une élévation, d'un courage, d'une sympathie au-dessus de notre disposition habituelle. »

Plusieurs auteurs ont décrit cet effet du Beau en nous; mais de tous Platon est celui qui l'a fait avec le plus de profondeur dans le passage suivant de son dialogue intitulé le *Banquet :*

« Ainsi, en résumé, l'amour consiste à vouloir posséder toujours le bon? — Rien de plus juste, répondis-je. — Tel est l'amour en général, reprit-elle; mais quelle est la recherche et la poursuite particulière du bon à laquelle s'applique proprement le nom de l'amour? Que peut-ce être? — Pourrais-tu me le dire? — Non, Diotime: autrement je ne serais pas en admiration devant ta sagesse, et je ne viendrais pas vers toi pour que tu m'apprennes ces secrets. — C'est donc à moi de te le dire : c'est la production dans la beauté, selon le corps et selon l'esprit. — Ceci demanderait un devin, lui dis-je : pour moi, je ne comprends point. — Eh bien, je vais m'expliquer. Oui, Socrate, tous les hommes sont féconds selon le corps et selon l'esprit; et, à peine arrivés à un certain âge, notre nature demande à produire. Or, elle ne peut produire dans la laideur, mais dans la beauté; l'union de l'homme et de la femme est production : et cette production est œuvre divine; fécondation, génération, voilà ce qui fait l'immortalité de l'animal mortel. Mais ces effets ne sauraient s'accomplir dans ce qui est discordant; or, il y a désaccord de tout ce qui est divin avec le laid; il y a accord au contraire avec le beau. Ainsi la beauté est comme la déesse de la conception et comme celle de l'enfantement. C'est pourquoi, lorsque l'être fécond s'approche de la beauté, il éprouve du contentement, il se répand dans sa joie, il engendre, il produit. Si au contraire il s'approche du laid, alors, triste et découragé, il se retire, il se détourne, se contracte, il ne produit point,

t porte le poids de son germe avec douleur. De là chez tous ceux ui sont féconds et que presse le besoin de produire, cette inquiète ursuite de la beauté, qui doit les délivrer des douleurs de l'enntement. Par conséquent, Socrate, l'objet de l'amour, ce n'est s la beauté, comme tu l'imagines. — Et qu'est-ce donc? — est la génération, et la production dans la beauté. — J'y consens, iotime. — Il le faut bien, reprit-elle. — Mais, dis-je, pourquoi bjet de l'amour est-il la génération? — Parce que ce qui us rend impérissables, toute l'immortalité que comporte notre ture mortelle, c'est la génération. Or, d'après ce que nous avons connu précédemment, il est nécessaire que le désir de l'immorlité s'attache à ce qui est bon, puisque l'amour consiste à vouloir séder toujours le bon. D'où il résulte évidemment que l'immorlité est aussi l'objet de l'amour.....

« Maintenant, continua Diotime, ceux qui sont féconds selon le rps préfèrent s'adresser aux femmes, et leur manière d'être oureux c'est de procréer des enfants pour s'assurer l'immortaé, la perpétuité de leur nom et le bonheur, à ce qu'ils s'imaient, dans un avenir sans fin. Mais pour ceux qui sont féconds on l'esprit..... Et, ajouta Diotime en s'interrompant, il en est i sont plus féconds d'esprit que de corps, pour les choses qu'il partient à l'esprit de produire. Or, qu'appartient-il à l'esprit produire? La sagesse et les vertus, qui doivent leur naissance t poètes et généralement à tous les artistes doués du génie de ivention. Mais la plus haute et la plus belle de toutes les gesses est celle qui établit l'ordre et les lois dans les cités et les iétés humaines : elle se nomme prudence et justice. Quand ne un mortel divin porte en son âme dès l'enfance les nobles mes de ces vertus, et qu'arrivé à l'âge mûr il éprouve le désir ngendrer et de produire, il s'en va aussi cherchant de côté et itre la beauté dans laquelle il pourra exercer sa fécondité, ce l ne pourrait jamais faire dans la laideur. Pressé de ce besoin, me les beaux corps de préférence aux laids, et s'il y rencontre âme belle, généreuse et bien née, cette réunion en un même t lui plaît souverainement. Auprès d'un être pareil, il lui vient

une foule d'éloquents discours sur la vertu, sur les devoirs e
occupations de l'homme de bien; enfin il se voue à l'instr
Ainsi, par le contact et la fréquentation de la beauté, il dével
et met au jour les fruits dont il portait le germe; absent ou
sent il y pense sans cesse et les nourrit en commun avec
bien-aimé. Leur lien est plus intime que celui de la famill
leur affection bien plus forte, puisque leurs enfants sont
plus beaux et plus immortels. Il n'est point d'homme qui ne
fère de tels enfants à toute autre postérité, s'il vient à consid
avec une noble jalousie, la renommée et la mémoire immo
que garantissent à Homère, à Hésiode et aux grands poètes
immortelles productions; ou bien encore, s'il considère
enfants un Lycurgue a laissés après lui à Sparte pour le sal
sa patrie, et je dirai presque de la Grèce entière. Telle a été p
vous la gloire d'un Solon, père des lois, et d'autres grands hom
en diverses contrées, soit en Grèce, soit chez les Barbares,
avoir accompli de nombreux et admirables travaux et enfanté t
sortes de vertus. De tels enfants leur ont valu des temples;
des hommes, qui sortent du sein d'une femme, n'en ont jamai
élever à personne (1). »

Il est facile d'expliquer cet effet du sentiment du Beau, si
décrit par Platon. Le bien c'est la jouissance de l'être q
possède dans son développement, se replie sur lui-même
sent. Par conséquent, plus l'être se développe, plus il jou
lui-même, plus il s'aime. La tendance de l'amour est d'augm
l'être, et lorsque l'être est productif de sa nature comme
l'âme humaine, l'amour l'excite à produire, à s'étendre, à se
tiplier, à tirer de son fond toutes ses manières d'être, toute
qualités, tout un monde de vérités et de sentiments. Produit
pour l'âme la source la plus vive et la plus pure de ses j
sances. Mais la production, la génération de nos pensées
nos sentiments est évidemment d'autant plus agréable qu'e
fait avec plus de facilité. C'est ce qui a lieu dans la contempl

(1) Platon, *Le Banquet*, trad. de M. Cousin, t. VI, p. 306 et suiv.

du Beau. En effet, l'âme s'assimile toujours à ce qu'elle pense; l'ordre et l'activité qui s'offrent dans l'objet extérieur se reproduisent en elle et facilitent son développement. L'ordre la conduit par des degrés insensibles au but particulier qu'elle a en vue, et la manifestation facile de la vie met en mouvement sa propre activité. La génération de pensées et de sentiments qui s'opère en elle, agrandit son être, devient un gage nouveau de l'immortalité, ou de la perfection dans la durée. Enfin, ces flots de pensées s'épanchent au dehors, comme dit Platon, en une foule d'éloquents discours sur la vertu, les devoirs et les occupations de l'homme de bien. Lorsque, au contraire, c'est la laideur, le désordre ou l'inertie, qui se présentent à elle, alors n'apercevant plus le but de son développement, le bien et le vrai, ou se sentant arrêté dans son désir de l'atteindre, elle souffre, se contracte et se détourne de l'objet qui produit ces effets; elle porte avec douleur le poids de son germe et sent le vide que laisse en elle son élan comprimé.

On voit d'après cela que Hutcheson a versé dans l'erreur lorsqu'il a soutenu qu'il n'y a pas de connexion nécessaire et antécédente à l'institution de l'auteur de la nature entre les formes régulières, l'unité dans la variété ou ce qu'il nomme l'*uniformité*, et le plaisir qui résulte de leur contemplation (1). Il se peut que des êtres privés de la raison n'éprouvent aucune répulsion instinctive pour des formes irrégulières, et que même, si ces formes appartiennent à leur espèce, la sympathie physique et le besoin d'union qui existe partout dans la création, leur fassent trouver en elles une source de jouissance. Nous n'avons aucun moyen de vérifier ce fait. Mais ce qui est certain c'est que cela serait impossible pour l'être spirituel. Celui-ci, en effet, cherche à découvrir en toute chose l'unité et le but; et il juge par là de la valeur des moyens. Ce qui l'attire c'est le bien véritable qu'il découvre par la raison; tout ce qui s'en écarte ou n'y arrive que lentement lui déplaît. L'ordre et la manifestation facile de la vie, lui

(1) Hutcheson, *Recherches sur l'origine des idées*, etc, t. I, p. 90 et 186.

plaisent donc nécessairement. Le plaisir ou le sentiment du beau découle inévitablement pour l'être spirituel de la notion même d Beau, parce qu'elle implique une génération intérieure de pe sées et de sentiments, c'est-à-dire un bien réel.

Chercherons-nous maintenant à expliquer le mystère de génération extérieure, et faut-il que la froide raison porte s scalpel jusque dans ce sanctuaire du bonheur accordé à l'é créé ! Ne vaudrait-il pas mieux couvrir d'un voile les plaisirs l'amour, que de chercher à les pénétrer, à les analyser et à démontrer? Mais à quoi bon s'arrêter ; la connaissance de ce est bon et beau ne détruit pas l'amour légitime, et s'il y a un b dans cette génération extérieure, l'intelligence en le saisiss ne le fera pas évanouir. D'ailleurs, l'esprit humain a assez limites naturelles, sans lui en imposer de factices. N'oublie pas que sa nature est de connaître, qu'il doit explorer tout s domaine, et n'en reconnaître que par lui-même les bornes infr chissables. Essayons donc de descendre dans toutes les prof deurs de l'amour et de lui dérober le secret de sa puissance.

L'âme est essentiellement active ; mais selon le mode de s activité, elle produira ou restera dans une sorte de repos ; à double point de vue elle sera dite active ou passive. La passiv domine dans l'amour, parce que son essence est le plaisir, jouissance. Lors donc qu'après un développement intérieur p voqué et facilité par la présence de la beauté, l'âme arrive à possession d'elle-même ou de l'objet qu'elle s'est assimilé, jouissance arrête pour un instant l'activité, il se fait une conce tration de force, qui donne à l'être tout entier une nouve vigueur. En se replongeant dans la puissance, dans le cent même de l'activité de l'âme, la force ainsi concentrée seml donner une impulsion nouvelle au développement intérieur. là les créations extérieures du génie, les beaux enfants d' Homère, d'un Lycurgue ou d'un Solon, dont parle Platon. A un degré de plus dans la passivité de l'âme occasionnée par jouissance de l'amour, on peut concevoir une concentration force plus grande, mais par cela même soustraite davantage

'homme, cette procréation n'a jamais lieu sans une pro-
ı correspondante du corps, parce qu'il est de l'essence de
e ici-bas d'être à la fois corps et âme. La procréation
lle est l'image de la procréation spirituelle et s'explique
même manière. L'émotion causée par la vue de la beauté
a vie, et la jouissance de la possession l'arrête. La concen-
substantielle de la vie, capable de former des centres
ux d'activité et de développement similaires, c'est le
la semence; la séparation de ces centres constitue l'acte
énération extérieure spirituelle ou physique.
. ici que se laisse apercevoir le rôle assigné à la beauté
création.
jet direct de notre volonté et de notre amour est la pos-
de nous-mêmes, parce que cette possession nous procure
ou le bonheur. Elle comprend tous les biens relatifs que
ouvons concevoir, de même que notre être pensé contient
on unité toutes les connaissances que nous pouvons
r. Mais si l'amour quel qu'en soit l'objet, est toujours une
ation de notre être pensant, et, à quelque degré une pos-
de nous-mêmes, notre imperfection ne nous permet pas
s concentrer en nous. Nous ne jouissons pas individuelle-
t d'une manière effective de toutes les qualités qui appar-
ıt à notre espèce, ni de celles des autres êtres que nous

beauté dans la création a pour but de satisfaire à ce double besoin. Elle sert d'excitation au développement de l'espèce humaine et de l'individu, et elle facilite l'union de l'homme avec tous les êtres créés, selon le degré d'utilité ou de bien, que cette union a pour but de réaliser.

En présence d'un objet dans l'union duquel elle peut trouver une sorte d'augmentation d'être ou de bien, l'âme s'épanouit et tend à confondre son existence avec celle de l'objet. Cet effort, cet élan vers l'union, c'est le désir. Contrarié ou favorisé il sera la source d'émotions diverses, mais il ne se conçoit pas plus sans la possession de l'objet que le moyen sans la fin. Lorsque l'âme est arrivée à cette possession, elle éprouve les affections causées par la présence du bien : le plaisir, la joie, le ravissement, le bonheur, l'extase. L'amour a achevé son évolution, l'âme savoure le perfectionnement, l'augmentation d'être qui est résulté pour elle de la possession de l'objet désiré, et si cette possession est permanente et complète, elle jouira du bonheur suprême.

De même que, par suite de l'imperfection de notre activité spirituelle, la génération de notre pensée a besoin d'être sollicitée par des causes extérieures, notre amour a besoin d'une excitation qui le réveille et le porte à s'attacher au bien. C'est ce que fait la beauté. L'ordre et l'activité qui la constituent, font naître en nous des flots de pensées et d'amour, une aspiration infinie vers la connaissance et la possession. La beauté est donc en soi un bien, et un moyen d'atteindre au bien ou à la perfection. La plus forte de toutes les excitations extérieures à la connaissance et à l'amour, nous vient de Dieu, Beauté parfaite et absolue, source éternelle de toute beauté et de tout bien.

En Dieu, la beauté est une conséquence de sa nature. Sa raison d'être étant en lui-même, tout en lui est absolu et nécessaire. Sa Puissance, son Intelligence et son Amour sont infinis ; ils trouvent leur excitation en eux-mêmes. La Beauté en lui se confond donc avec l'Être, le Vrai et le Bien. Il n'y a entre ces idées qu'une distinction logique. En nous et dans la nature, la distinction, au contraire, devient réelle. N'ayant pas en nous-mêmes le principe

notre possibilité, nous ne nous déterminons que suivant les lois de notre nature contingente, et ces lois sont liées à celles qui régissent le milieu dans lequel nous nous trouvons. Ne nous suffisant pas à nous-mêmes, mais devant nous unir à nos semblables et aux autres êtres de la création pour accomplir notre destinée, on conçoit que la beauté ne soit pas exclusivement en nous, et qu'elle nous apparaisse à l'extérieur, soit comme qualité spirituelle, soit comme qualité physique. Si elle n'a pas été accordée à tous les êtres créés, c'est que notre union avec eux ne devait pas sans doute exister en ce monde au même degré, ou qu'elle pouvait se réaliser par d'autres moyens. Nous avons déjà fait observer que la raison pour laquelle la beauté a été accordée à l'un et refusée à l'autre, nous échappe, parce qu'elle se confond avec les motifs mêmes de l'élection de Dieu dans l'acte de la création de l'Univers.

Quoi qu'il en soit, la beauté même extérieure est toujours désirable en soi. Sans elle, la connaissance serait lente, l'amour faible et sans ardeur. Elle excite à produire, et assure la perpétuité de notre espèce. Elle remplace le plaisir grossier des sens dans l'acte de la génération, et sous ce rapport nous distingue de l'animal. Elle fait produire au génie de l'homme des œuvres qui deviennent des sources nouvelles de développement pour l'humanité. Enfin, elle entretient le désir d'union entre tous; elle éveille en nous les sentiments d'amour et d'amitié pour nos semblables, de bienveillance et de sympathie pour les autres êtres de la création.

Nous avons montré que le sentiment a pour objet essentiel le Bien, ou l'unité de l'être devenue dans son développement une source de jouissance. Nous avons vu aussi que tout amour pour des objets extérieurs se résume toujours dans l'union spirituelle ou dans le désir d'union avec ces objets. Le sentiment du Beau ne fait pas exception sous ce rapport. Comme tout autre sentiment, il inspire le désir d'union, et ce désir, écho de l'unité qui apparaît toujours dans la beauté, est tellement vif qu'il a souvent fait confondre le sentiment du beau avec l'amour du bien. Cependant, nous avons constaté que la diversité contemplée par l'intelligence

semble arrêter l'âme dans son élan vers l'union avec l'objet, sans lui ôter néanmoins la conscience du plaisir ou de la jouissance que cette union doit lui procurer. C'est que le Beau n'est qu'un acheminement vers le Bien; mais agissant séparément, il est comme un temps d'arrêt pour l'âme, qui se repose pour ainsi dire au moment d'atteindre le but dont elle a le sentiment. La contemplation ou le plaisir de l'intelligence, dans l'amour du Beau, ne fait donc que diminuer un peu la tendance à l'union qui est de l'essence de tout sentiment, mais elle ne saurait la détruire. C'est pourquoi les auteurs anciens ont en général négligé cette circonstance pour s'en tenir au principal caractère du sentiment du Beau. Quelques modernes, au contraire, surtout en Allemagne, impatients de généraliser avant d'avoir assigné, par une analyse sévère, à chaque chose sa véritable place, se sont attachés à ce fait et ont prétendu que le sentiment du Beau est désintéressé. Cette erreur, qui ne repose que sur une équivoque, a été répétée ensuite sans examen sérieux, et aujourd'hui elle semble devenue un article de foi pour tous ceux qui s'occupent d'esthétique. Examinons les arguments que l'on a produits pour la soutenir.

La satisfaction que procure le Beau, disent la plupart des auteurs, est dégagée de tout intérêt; elle n'est point fondée sur quelque inclination du sujet à s'approprier l'objet ou à s'unir à lui. Le Beau n'est pas l'utile.

Voici comment Kant entreprend de le prouver : il pose d'abord en principe, sans le discuter davantage, que la satisfaction est intéressée lorsqu'elle est liée à l'existence de la chose. Puis il cherche à établir qu'à la différence de ce qui est agréable ou de ce qui est bon, le beau donne une satisfaction qui nous laisse indifférents quant à l'existence et à la possession de l'objet.

Ce qui est agréable ne plaît, dit-il, qu'aux sens dans la sensation. Le jugement qui déclare une chose agréable excite le désir de la chose, donne du plaisir, produit une inclination. D'un autre côté, le bon ou ce qui plaît au moyen de la raison, est l'objet de la volonté et excite également le désir de la chose. Dans ces deux cas la satisfaction est attachée à l'existence de la chose, par suite à

un *intérêt;* il y a un lien du sujet à l'existence de l'objet. Au contraire, le jugement de goût est simplement *contemplatif,* il se rapporte au sentiment de plaisir ou de peine, et est indifférent à l'existence de l'objet (1). La satisfaction que le goût attache au beau est seule désintéressée et libre, car nul intérêt, ni des sens ni de la raison, ne force notre assentiment. Tout intérêt, en effet, suppose un besoin ou en produit un, et, comme motif de notre assentiment, ne laisse plus libre notre jugement sur l'objet (2).

Hegel s'exprime à peu près de la même manière, mais il tient compte davantage de l'objet, auquel il attribue aussi la liberté. « Sous le rapport pratique, dans la contemplation du beau, dit-il, le désir n'existe pas. Le sujet retire ses fins propres en face de l'objet qu'il considère comme existant par lui-même, comme ayant lui-même son but propre et indépendant. Par là l'objet est libre, puisqu'il n'est pas un moyen, un instrument affecté à une autre existence. De son côté, le sujet lui-même se sent complétement libre, parce qu'en lui la distinction de ses fins et des moyens de les satisfaire disparaît, parce que pour lui le besoin et le devoir de développer ces mêmes fins en les réalisant et les objectivant, ne le retient pas dans la sphère du fini et qu'au contraire il a devant lui l'idée et le but réalisé d'une manière parfaite.

« Voilà pourquoi la contemplation du beau est quelque chose de libéral; elle laisse l'objet se conserver dans son existence libre et indépendante. Le sujet qui contemple n'éprouve lui-même aucun besoin de le posséder et de s'en servir (3). »

Au point de vue pratique, Burke partage le même avis. Il distingue l'amour ou la satisfaction qui remplit l'esprit quand il contemple quelque chose de beau, du désir ou de ce mouvement dans l'esprit qui nous porte à la possession de certains objets, lesquels ne nous affectent pas en tant que beaux. A l'appui de cette distinction plus apparente que réelle, il cite les désirs vio-

(1) Kant, *Critique du jugement*, t. I, p. 69 et suiv.
(2) *Ibid.*, t. I, p. 77.
(3) Ch. Bénard, *Esthétique de Hegel*, t. I, p. 87 et suiv.

lents que l'on éprouve parfois pour une femme qui n'est pas extrêmement belle, tandis que la beauté la plus parfaite n'excitera en nous aucun désir (1).

M. Cousin reproduit avec éloge la distinction de Burke, et il combat la doctrine née en France au siècle dernier, d'après laquelle le sentiment excité en nous par la vue du beau extérieur est une pure sensation suivie du désir de la possession. Pour prouver que le sentiment du beau est entièrement désintéressé et ne fait point naître le désir de possession, il donne pour exemple ce qui se passe en nous en présence d'une table chargée de mets délicieux. Si le désir de possession s'éveille on n'éprouvera pas le sentiment du beau. Si, au lieu de songer à la saveur des mets, on envisage l'ordonnance et la symétrie des vases et des coupes, ce sentiment pourra naître, mais non le désir de s'approprier cette symétrie (2).

Enfin, Jouffroy reconnaît bien qu'un objet beau nous affecte agréablement, qu'il nous cause du plaisir et éveille en nous ce mouvement sensible que l'on nomme l'amour; il reconnaît aussi que le propre de l'amour est de tendre à s'unir à l'objet qui le cause et que la vue du beau provoque par conséquent en nous le désir de la possession. Mais, selon lui, ce désir est impuissant; sa vanité éclate dès qu'on veut le réaliser. Lorsqu'on possède l'objet beau, dit-il, on ne sait plus qu'en faire, parce qu'il ne répond à aucun besoin déterminé; en d'autres termes la possession du beau est inutile. « C'est cela même, poursuit-il, qui empoisonne les plaisirs du beau et qui rend à ceux qui se livrent à la passion du beau, la vie si triste et le caractère si mélancolique. Passionnés pour ce je ne sais quoi qui les dégoûte des choses utiles, parce qu'il leur paraît bien supérieur, ils le cherchent partout, ils le contemplent partout : mais à mesure qu'ils le trouvent, à mesure qu'ils le contemplent, ils le sentent échapper à leur désir et même à leur pensée. Ils ne peuvent définir ni la nature de leur besoin,

(1) Burke, *Recherches*, etc., t. II, p. 3 et suiv.
(2) V. Cousin, *Du Vrai, du Beau*, etc. Œuvres, t. I, p. 411.

ni la nature de son objet; ils éprouvent le mal de la privation, et en même temps ils conçoivent l'impossibilité de le guérir : de là le dégoût, de là cette mélancolie qui tient du désespoir, et que M. de Chateaubriand a si bien décrite dans son *René* (1). »

Il y a dans ce passage des remarques fort justes, quoique Jouffroy n'ait peut-être pas recherché avec assez de soin la cause de cette espèce d'ennui et de ce dégoût des choses de ce monde que produit en nous la contemplation du beau. C'est par suite de cette vue un peu superficielle de la satisfaction que nous procure le beau qu'il donne la définition suivante :

« Par le mot beau l'on entend tout ce qui nous affecte agréablement, sans considération d'intérêt, tout ce qui produit en nous une émotion agréable désintéressée, tout ce qui nous cause un plaisir désintéressé (2). »

Ce qui frappe dans toutes ces argumentations, c'est que presque tous les auteurs que nous venons de citer empruntent leurs exemples à l'ordre des choses corporelles. Nous avons déjà fait remarquer qu'aucun d'eux ne comprend le beau séparé d'une forme sensible, et nous avons démontré que c'est une erreur. Il nous faut donc voir si, du point de vue supérieur où nous nous sommes placés, il est vrai de dire que le sentiment du beau est désintéressé, exempt de tout désir de possession de l'objet?

Le beau parfait n'est pas complétement réalisé dans la nature. Celui qui l'y cherche ne tarde pas à être désappointé, et de là cet ennui, cette désillusion que décrit fort bien Jouffroy. Le désir de possession ne peut d'ailleurs jamais être complétement satisfait par les choses extérieures, parce qu'une union intime avec ces choses est impossible. « Lorsque je contemple une belle chose quelconque, une belle statue, dit Hemsterhuys, je ne cherche en vérité que d'unir mon être, mon essence à cet être hétérogène; mais, après bien des contemplations, je me dégoûte de la statue, et ce dégoût naît uniquement de la réflexion tacite que je fais

(1) Jouffroy, *Cours d'esthétique*, p. 34.
(2) *Ibid.*, p. 243.

sur l'impossibilité de l'union parfaite (1). » C'est en nous et en Dieu que nous devons chercher la beauté véritable; seule elle peut assouvir le désir de possession que l'amour fait naître nécessairement. Jouffroy a remarqué cette nécessité, mais ne voyant que la beauté sensible, il est arrivé à mettre une contradiction dans la nature humaine. Cependant, il est incontestable que même dans l'ordre des choses matérielles la contemplation du beau entraîne un désir de possession. Nous aimons les objets extérieurs revêtus de belles formes, parce qu'ils éveillent l'idée du beau en nous et que cette idée produit une génération intérieure de pensées et de sentiments. Or, l'amour est inséparable d'un désir infini de perfection ou de possession de l'être. Si notre pensée est tellement affaiblie que non-seulement il nous est impossible de nous élever à l'idée du beau sans le secours des images sensibles, mais que même ces images détruites, nous ne pouvons continuer à contempler l'idée, nous tendrons invinciblement à les rendre permanentes par la possession des objets qui les font naître. N'est-ce pas, en effet, à cause de ce besoin que nous imitons, par le dessin, par la peinture ou la sculpture, les objets qui nous ont plu dans la nature et que le temps doit détruire? N'est-ce pas encore à cause du même besoin que lorsqu'un chant nous a charmé, nous cherchons à le reproduire et que nous le répétons jusqu'à ce qu'il nous soit devenu familier? Mais la véritable appropriation que nous poursuivons dans tous ces cas est celle de l'idée du Beau; éveillée en nous par l'image de l'objet extérieur, elle nous devient propre, sans exclure, par un privilége des idées, la même appropriation par les autres. Il est dans la nature des idées, ainsi que nous l'avons expliqué, de nous identifier en pensée avec les choses qu'elles représentent. L'appropriation extérieure n'est qu'un moyen.

Ceci répond suffisamment à la remarque de M. Cousin. En envisageant la symétrie et l'ordonnance des coupes et des vases d'une table servie, le sentiment du Beau pourra naître en effet. Or, s'il est vrai de dire que ce sentiment ne sera pas le désir de s'appro-

(1) Hemsterhuys, *Lettre sur le désir*, Œuvres philosophiques, t. II, p. 206.

ı mets qui se trouvent sur la table servie, il ne le serait
rétendre qu'il n'est pas le désir d'avoir l'idée de symétrie,
ın de la possession des choses qui la font naître en nous.
ge de la table servie nous donne cette idée et par cela
ne certaine jouissance de l'esprit, il est certain que nous
s la conserver soit en maintenant l'arrangement de la table,
ın faisant une reproduction quelconqne. M. Cousin a-t-il
ire entendre qu'en admirant la disposition d'une table
de mets délicieux, sans songer à la saveur de ces mets,
tion et le sentiment du beau ne nous donnent pas de désir
ı et de manger? Il aurait pu se dispenser de faire cette
e évidente, car elle s'écarte du sujet et par conséquent ne
ien. Pour faire admettre que le sentiment du Beau n'en-
ıs le désir de s'approprier l'objet qui le cause ou en géné-
ınir à cet objet, il aurait dû montrer dans l'exemple choisi,
que ce sentiment ne nous donne pas l'envie de manger,
il ne nous inspire pas le désir de conserver sous nos yeux
rie et la beauté de la table, soit en réalité, soit par une
tation sensible, seul genre d'appropriation que comporte
nent du beau dans ce cas. C'est ce qu'il ne fait pas, parce
et c'eût été méconnaître l'évidence. Loin de nous porter
e l'objet beau pour le faire servir à d'autres buts, le sen-
lu beau nous pousse à le conserver pour entretenir la
ce que ce sentiment nous procure. C'est sous ce rapport
ıs prenons intérêt à l'existence des belles choses; parler
autre intérêt c'est déplacer la question et prouver ce que
ıeut songer à contester.
qui ne s'élèvent pas au-dessus des sens, sont conduits par
de la beauté sensible, à désirer la possession matérielle,
ɔourquoi cette espèce d'amour du beau mène souvent à la
avec laquelle on l'a quelquefois confondue. Mais pour
ı comprennent et sentent le beau immatériel, la passion
inspire la beauté sensible est d'un tout autre ordre. Ils ne
ı elle qu'une image de la beauté supérieure, objet de leurs
ıt ils se contentent de la contempler. Bien plus, l'idée du

beau éveillée en eux, leur donne une jouissance tranquille de l'à une sorte de possession d'eux-mêmes qui fait taire les pass des sens. C'est ce qui explique pourquoi, comme l'ont remai Burke et M. Cousin, plus une femme est belle, plus, à son asp le désir de possession charnelle ou la luxure, est remplacé pai sentiment pur, inséparable de la contemplation de toute be spirituelle. Mais ce sentiment loin d'exclure une sorte de pos sion idéale, l'implique au contraire. C'est en ce sens qu'il l entendre l'amour contemplatif que l'on a nommé aussi l'am platonique.

Au reste, en ceci comme en bien d'autres choses, la vérité confessée même par ceux qui font des efforts pour la nier. Ai Kant dans ses *Observations sur le sentiment du beau et du subli* après avoir fait remarquer que l'on n'appelle ordinairement que ce qui peut satisfaire nos besoins les plus grossiers, ajo fort judicieusement : « Je ne vois cependant pas pourquoi on met pas également au nombre des choses utiles, tout ce que n font désirer nos sentiments les plus vifs (1). »

Dans sa *Critique du Jugement* après avoir essayé de démon que « le goût est la faculté de juger d'un objet ou d'une repré tation par une satisfaction dégagée de tout intérêt, et que le B c'est l'objet d'une semblable satisfaction (2), » ce qu'il nomm définition du Beau, tirée du premier moment; il prouve q existe cependant un intérêt intellectuel et un intérêt empiri du Beau. Il fait observer d'abord que prendre un *intérêt immé* à la beauté de la nature, est le signe d'une bonne âme, et qu contemplation de la nature annonce une disposition d'esprit f rable au sentiment moral. Puis en analysant cette contempla de la nature, il trouve que le sujet s'attache à l'existence d chose et y prend intérêt, dans le sens qu'il a lui-même donné mot. L'esprit se sent intéressé, ajoute-t-il, en réfléchissant su beauté de la nature, parce qu'il voit dans la nature un prin

(1) Kant, *Observations sur le sentiment du Beau*, etc., à la suite de la *Cri du jugement*, trad. de Barni, t. II, p. 269.

(2) *Ibid.*, t. I, p. 78.

qui produit en lui la concordance de ses productions et d'une certaine satisfaction, et il finit en disant que l'ordonnance régulière de la nature nous révèle une finalité, dont on cherche le but en soi-même. Tel est ce qu'il nomme l'intérêt intellectuel du beau (1).

Cependant, par une de ces contradictions habituelles au philosophe de Kœnigsberg, il restreint ensuite l'intérêt que nous prenons au beau, à celui qui s'adresse à la beauté de la nature. La satisfaction attachée à la vue des objets produits par les beaux-arts, n'est pas liée, selon lui, à un intérêt immédiat, comme celle que produit la belle nature.

Outre l'intérêt intellectuel, il admet encore, avons-nous dit, un intérêt empirique du beau. Le jugement de goût, par lequel une chose est déclarée belle, ne doit avoir, dit-il, aucun intérêt pour *motif*, mais une fois porté il peut être lié à un intérêt. Dans ce cas, à la satisfaction que donne la simple réflexion sur un objet, vient se joindre un *plaisir qui s'attache à l'existence* de cet objet. Il faut donc se représenter le goût comme lié à quelque autre chose, laquelle sera nécessairement empirique. Ce sera ou une chose intellectuelle, ou une inclination propre à la nature humaine. Nous trouvons cette dernière dans le penchant de l'homme à la société. Empiriquement le beau n'a par conséquent d'intérêt que dans la société. A ce point de vue, il faut considérer le goût comme une faculté de juger des choses sur lesquelles on peut voir son *sentiment* partagé par tous les autres, et par conséquent comme un moyen de satisfaire l'inclination naturelle de chacun (2).

La distinction que Kant veut établir entre l'intérêt comme motif du jugement de goût et l'intérêt comme conséquence de ce jugement, paraîtra peu philosophique, car si elle peut exister pour notre esprit qui n'a pas toujours la vue complète des choses, elle disparaîtrait aux yeux d'une intelligence assez puissante pour saisir dans un principe toutes les conséquences qu'il renferme, ainsi

(1) Kant, *Critique du Jugement*, t. I, p. 236 et suiv.
(2) *Ibid.*, t. I, p. 233 et suiv.

que les rapports des êtres entre eux. De plus, il ne s'agit pas d'autre chose comme Kant veut le faire croire, mais du sentiment du beau tantôt considéré en lui-même, tantôt envisagé sous différentes faces. En écartant donc les distinctions subtiles qu'il introduit ici, on voit qu'en parlant de l'intérêt intellectuel du beau, il est forcé de reconnaître que la satisfaction que le beau nous donne, est déjà une raison suffisante pour admettre qu'il y a une sorte d'intérêt attaché à la vue du beau. Que serait, en effet, une satisfaction qui ne nous intéresserait pas? Enfin, il établit qu'il y a encore une autre espèce d'intérêt dans ce sentiment, c'est celui qui a pour but de rattacher l'homme à l'homme et de rendre plus complète la vie de société.

Cette dernière idée a été beaucoup mieux saisie par Burke et exprimée par lui avec bien plus de vérité.

« J'appellerai la beauté, dit-il, une qualité sociale ; car lorsque les hommes et les femmes, je dirai plus, lorsque les autres animaux nous font éprouver des sensations de joie et de plaisir au moment où nous les voyons, et il y en a beaucoup dans ce cas, ils nous inspirent ou de la tendresse, ou une certaine affection pour eux ; nous aimons à les avoir auprès de nous, et nous établissons volontiers une espèce de rapport avec eux, si nous n'avons pas de fortes raisons qui nous en empêchent. Je ne puis découvrir à quelle fin dans plusieurs circonstances cette liaison a été établie. Je ne vois pas pourquoi elle le serait plutôt entre l'homme et plusieurs animaux qui sont si engageants par leurs grâces naturelles, qu'entre lui et quelques autres qui n'ont pas ce charme attractif, ou qui ne le possèdent que dans un degré bien inférieur. Il est probable que la Providence n'a pas fait cette distinction, quelque peu importante qu'elle paraisse, sans avoir eu en vue quelque grand but, qu'il ne nous est pas possible de découvrir distinctement. Sa sagesse est infinie, et la sphère de nos connaissances fort étroite; les ressorts qu'elle emploie sont inconnus, et toutes les voies que nous prenons fort bornées (1). »

(1) Burke, *Recherches*, etc., t. I, p. 89 et suiv.

qu'il en soit des détails qui nous échappent, le but provi-
de la beauté dans la création, paraît être l'union des
entre eux et un certain attachement de l'homme à la
xtérieure, animée ou inanimée. La beauté partout où elle
ntre excite l'amour, une sympathie universelle; plus elle
ante, plus l'amour et le désir d'union qu'elle fait naître
nds.

usin, dans ses notes additionnelles au Phèdre de Platon,
que l'idée du beau est inséparable de l'amour et de la pos-
lu Bien absolu. « Le mouvement de l'âme vers l'idée du
-il, c'est-à-dire vers une des idées éternelles, est l'amour.
s'arrête-t-il à l'image de l'idée du beau, il s'arrête en che-
nque son objet et se condamne lui-même à la contradic-
la misère. Il faut qu'il parcoure toute l'échelle de la
elative pour arriver à l'idée de la beauté absolue, laquelle
elà de ce monde, quoiqu'elle y fasse son apparition. La
ans les choses et l'amour dans l'âme forment deux lignes
s qui se touchent à tous leurs degrés. Un amour grossier
à la beauté dans sa forme la plus grossière, un amour
à une forme plus élevée de la beauté, jusqu'à ce que
le plus pur et la beauté parfaite se perdent dans le sein
, sujet éternel de la beauté et objet éternel de l'amour.
a dans l'âme le sentiment du beau véritable et l'appétit
le la forme. De là les combats de l'âme dans son voyage
ce monde avec sa sensibilité et sa raison représentées
ymbole du coursier blanc et du coursier noir (1). »

oy, de son côté, établit que l'égoïsme et la sympathie,
de tous les plaisirs que nous pouvons éprouver, sont des
nations de l'amour de soi. « Nous nous aimons, dit-il,
igine de tout plaisir. Tout ce qui nous plaît, c'est l'amour
ui fait que cela nous plaît (2). »

Cousin, *Notes additionnelles au Phèdre de Platon*, traduction, t. VI,

ffroy, *Cours d'esthétique*, p. 16.

Ainsi la beauté dans l'homme ou dans les choses excite notre amour, notre sympathie. Mais il n'est point d'amour, point de sympathie, comme le dit Jouffroy, sans amour de soi, nous ne disons pas sans égoïsme, car l'on n'entend ordinairement par ce mot que l'amour de soi exclusif et injuste. Ce que l'on a désigné au XVIIe siècle, par amour pur, amour dégagé de toute considération de soi-même, est une chimère et une impossibilité. De même que dans toutes nos connaissances nous nous pensons nous-mêmes, dans tout amour que nous ressentons, quel qu'en soit l'objet, nous nous aimons nécessairement nous-mêmes. Si l'on entend, en général, par intérêt la satisfaction qui a le *moi* pour objet, il y aura un intérêt spirituel et un intérêt relatif aux sens. Or, notre intérêt spirituel qu'est-ce autre chose que le bien, la perfection? Et qu'aimons-nous, que pouvons-nous aimer, sinon encore la perfection et le bien? Nous pouvons nous tromper sur ce qui est le bien pour nous, mais quand nous aimons, c'est toujours à lui que nous nous attachons. D'un autre côté qui dit amour dit lien, union, possession réciproque. L'amour est la possession de notre être spirituel, ou de ce qui nous complète et nous parfait. Le désir n'est que le commencement de l'amour. Le bien c'est l'être devenu l'objet de l'amour, comme le vrai, c'est l'être embrassé par l'intelligence. Tout amour est une augmentation d'être; l'amour le plus grand possible est celui qui a pour objet la possession de Dieu, de la vérité et du bien absolus. Augmenter notre être, nous rendre plus parfait, posséder Dieu, c'est le bonheur, et le bonheur est notre intérêt suprême. La beauté qui fait naître l'amour en nous, est donc la source d'une satisfaction intéressée, puisque dans l'amour nous trouvons notre bonheur.

C'est ce que Platon a reconnu dans son célèbre dialogue intitulé le *Banquet*, et nous aimons à opposer ici cette grave autorité à celles qu'invoque l'opinion contraire.

« Tu raisonnes à merveille, mais l'amour étant tel que tu viens de le dire, de quelle utilité est-il aux hommes? — C'est à présent, Socrate, reprit-elle, ce que je vais tâcher de t'apprendre. Nous savons ce que c'est que l'amour, d'où il vient, et que la beauté,

comme tu dis, est son objet. Si quelqu'un maintenant venait nous dire : Socrate, Diotime, qu'est-ce que l'amour de la beauté? Ou, pour me faire mieux entendre : Celui qui aime ce qui est beau, que lui veut-il? — Il veut se l'approprier, répondis-je. — Cette réponse attend une nouvelle question, dit-elle : s'il se l'approprie, que lui en adviendra-t-il? — Je convins que je n'étais pas en état de répondre à cela. — Eh bien, reprit-elle, si l'on change de terme, et qu'en mettant le bon à la place du beau on te demande : Socrate, celui qui aime ce qui est bon, que lui veut-il? — Il veut se l'approprier. — Et s'il se l'approprie, que lui en adviendra-t-il? — Je trouve, lui dis-je, la réponse plus facile cette fois : c'est qu'il deviendra heureux. — Bien, répondit-elle; c'est par la possession des bonnes choses que les heureux sont heureux. Et il n'est plus besoin de demander en outre pour quelle raison celui qui veut être heureux veut l'être : tout est fini, je pense, par ta réponse (1). »

Nous venons de prouver que le Beau n'est pas d'une manière absolue, l'objet d'une satisfaction désintéressée. Mais il nous reste quelques mots à ajouter pour répondre à la partie générale de la proposition que nous combattons et que l'on a formulée en ces termes : Le Beau n'est pas l'utile.

Nous avons prouvé ailleurs que la notion du Beau renferme celle de l'utilité objective, puisqu'on ne peut concevoir la beauté sans une diversité de parties ramenée à une unité ou à un but. Mais ce but nous l'avons considéré hors de nous; nous pouvons maintenant résoudre la question de savoir si le Beau n'en a pas un aussi en nous-mêmes, et si, relativement à ce but, il n'a pas pour nous une utilité que nous appellerons subjective.

Le Beau nous cause une jouissance intérieure qui est évidemment liée sinon à l'existence même de l'objet, au moins à celle de la qualité qui fait que nous le nommons beau. En ce sens, la beauté est la source d'une satisfaction intéressée. Si l'on n'entend

(1) Platon, *Le Banquet*, traduction de M. Cousin, Paris, Pichon, 1831, t. VI, p. 302 et suiv.

par utile que ce qui se rapporte à la satisfaction des sens, le beau ne sera pas l'utile au moins en général. Mais si l'on a en vue l'intérêt de l'âme, la beauté aura une véritable utilité, quoiqu'en sens inverse on ne puisse pas dire que tout ce qui est utile, même à l'âme, soit beau.

Lors donc que l'on dit que le Beau n'est pas l'utile, ou que tout ce qui est utile n'est pas beau, on énonce une proposition qui, dans sa généralité, n'est guère contestable et n'a point besoin de démonstration. Mais lorsqu'on veut en conclure que le Beau ne nous est utile en aucune façon, on tombe dans une erreur qu'il n'est pas difficile de réfuter.

Ce qui est le plus cher à l'égoïsme, dit Jouffroy, c'est le moi. Or, le plaisir du beau ne se trouve pas toujours dans le sentiment que nous avons de nous-mêmes (1). Cela est vrai; mais le contraire l'est-il également? Lorsque notre pensée se reporte sur quelque chose de beau, ne ressentons-nous pas de l'amour pour cette chose, et tout amour, de l'aveu de Jouffroy lui-même, n'implique-t-il pas l'amour de soi? Si donc on ne peut pas dire que tout sentiment du moi est le plaisir du beau, on peut affirmer que le plaisir du beau a toujours pour base le sentiment du moi. Or, comme le fait remarquer Hutcheson (2), le plaisir est le fondement de notre intérêt, et les choses nous sont utiles à cause du plaisir qu'elles nous procurent.

Dans toute la suite de son argumentation Jouffroy n'a en vue que l'utilité qui se rapporte aux sens, c'est-à-dire l'utilité abusive, qui n'est propre qu'à satisfaire l'égoïsme dans le mauvais sens du mot. Si l'on considère l'intérêt de l'âme, toutes ses propositions perdent leur valeur. Plus une idée est belle, plus elle nous élève et nous rend heureux. Une idée qui cesserait de produire ces effets, n'aurait pour nous aucune utilité, et du même coup nous cesserions d'en voir et d'en ressentir la beauté. Ce n'est parce que nous savons qu'il en doit être ainsi, que, malgré

(1) Jouffroy, *Cours d'esthétique*, p. 21.
(2) Hutcheson, *Recherches sur l'origine des idées*, etc., t. II, p. 5.

sertion contraire de Jouffroy, nous portons un jugement sur tilité subjective du beau avant d'avoir éprouvé le plaisir qu'il it nous procurer. Mais ce jugement ne peut être évidemment e général, puisque l'intérêt réside précisément dans le plaisir. donc l'intelligence sait, avant tout plaisir ressenti, que le beau it lui causer une certaine jouissance, ce n'est qu'après l'avoir rouvée qu'elle saura quels en étaient l'espèce et le degré.

« Les hommes intéressés, dit encore Jouffroy, sont peu aptes à ger du beau; l'amour du beau au contraire éloigne des calculs l'intérêt. » L'homme dont toutes les facultés sont absorbées par e passion, sera indifférent à ce qui ne s'y rapporte pas. Ainsi rare trouvera peu de charmes dans les beautés de la nature. is que prouve cet argument? Que l'amour du Beau n'est pas nour de l'or? Personne ne le conteste. Il est impossible de ne remarquer que dans cette argumentation l'on passe du sens éral qu'a le mot intérêt, à un sens particulier, et que l'on veut iclure de ce que l'amour du beau ne repose pas sur un intérêt tériel, qu'il n'a pour nous aucune espèce d'utilité.

« Si l'on prétend, dit l'auteur de l'article *Idée du Beau* dans le tionnaire des sciences philosophiques, que l'objet beau est e puisqu'il nous fait éprouver du plaisir, c'est faire une pétition principe. Pourquoi le beau nous plaît-il? est-ce parce qu'il est e ou parce qu'il est beau (1) ? » Cette phrase, qui reproduit une ne employée souvent par Platon, est loin d'avoir la rigueur losophique qu'elle affecte. Le beau nous plaît incontestablement ce qu'il est beau, mais par cela même qu'il nous plaît il nous est e sous ce rapport. « Nous n'apercevons point le plaisir dans objets, dit encore Hutcheson, parce que notre intérêt nous y e, mais les objets ou les actions nous paraissent avantageux ous les recherchons par intérêt, à cause du plaisir qui nous evient (2). »

n résumé, on voit que toutes les démonstrations du prétendu

Dictionnaire des sciences philosophiques, t. I, p. 297.
Hutcheson, *Recherches sur l'origine des idées*, etc., t. II, p. 5.

principe que le Beau n'est pas l'utile et que la satisfaction du beau est désintéressée, ne reposent que sur une équivoque. Si l'on n'entend par utile que ce qui peut servir aux besoins du corps, il est évident que le Beau ne sera pas l'utile. Le beau, en effet, comme tel, ne se mange ni ne se boit, il ne sert ni à nous réchauffer ni à nous abriter. On conviendra aisément que de pareilles vérités n'ont pas besoin d'être démontrées, sauf peut-être contre les systèmes matérialistes et sensualistes qui nient l'âme ou la réduisent à une forme vide. Mais si l'on entend par utile tout ce qui a un rapport direct à un but, et par conséquent, pour l'âme, tout ce qui lui cause du plaisir, tout ce qui contribue à son bonheur, alors il est impossible de ne pas reconnaître que le Beau nous est utile sous ce rapport. C'est en vain que l'on dirait que nous nous bornons à contempler le Beau, et qu'en sa présence nous sommes désintéressés, car la contemplation, plaisir spécial de l'intelligence, nous intéresserait déjà, en supposant que ce soit la seule chose que le beau produise en nous. Mais outre la contemplation, il y a en nous l'amour du Beau, qui en est inséparable, bien que postérieur logiquement et en fait. Or, l'amour qu'est-ce pour l'esprit, sinon jouissance intime, bonheur? Et qu'est-ce qui nous intéresse le plus, sinon encore le bonheur? Le Beau nous est donc utile subjectivement, puisqu'il intéresse et l'intelligence et le sentiment.

Au reste, la plupart des auteurs qui ont voulu prouver que le sentiment du beau est désintéressé et que le jugement du beau se fait sans notion ou concept antérieur dans l'esprit, ne l'ont entrepris que pour faire admettre en nous l'existence d'une faculté spéciale qu'ils ont nommée le *Goût*, et dont les règles n'auraient rien de commun ni avec les lois de l'intelligence ni avec celles du sentiment proprement dit. Cette séparation n'existe pas. Le Goût est un mélange de raison et de sentiment dans le jugement que nous portons sur le beau, et dans les effets que la beauté exerce sur nous. Nous le définirons : *le sentiment du Beau éclairé par la réflexion.*

La nature et l'origine du Goût ont été l'objet de vifs débats

ıuteurs qui ont traité du Beau. L'examen des différentes
ıui ont été émises à ce sujet, justifiera notre définition.
ɔon prétend que l'idée du beau nous vient d'une faculté
e à laquelle il donne le nom de *sens interne*. Il fonde
mination sur le rapport qu'il croit apercevoir entre cette
juger du beau et nos sens externes. Selon lui, ce sens ne
e pas plus que ceux-ci une idée innée ou un principe de
ıce. C'est une faculté passive de recevoir les idées de la
la vue des objets dans lesquels l'uniformité se trouve
variété. Elle procure un plaisir tout à fait différent de
provient de la connaissance des principes; la connais-
. bien accroître ou diminuer ce plaisir, mais ne le consti-
le produit. Enfin, il le représente comme complétement
nt de toute considération de l'utilité que peut avoir la
ɛrieure, ce qui lui paraît un nouveau motif pour l'attri-
sens particulier qu'il nomme le *sens interne du Beau* (1).
ısin réfute en ces termes le système de Hutcheson :
t une erreur d'inventer un sixième sens pour rendre
phénomènes esthétiques, attendu que rien ou presque
ces phénomèmes ne rappelle les sens physiques; 2° c'est
erreur de faire dépendre d'une seule faculté des faits
cts qui supposent nécessairement deux facultés diffé-
sensibilité et l'intelligence; 3° si l'on oblige Hutcheson
entre l'intelligence et la sensibilité, et de ranger dans
ans l'autre son sens du beau, au lieu de le faire partici-
e et à l'autre, il en résulte pour son système deux alter-
alement fâcheuses, également contraires à l'observation :
évanouir le sentiment du beau, l'autre l'idée du beau;
re condamne l'humanité à une parfaite uniformité de
'être en présence de la beauté; la seconde à une diversité
(2). »

son admettait, outre le sens interne du Beau, d'autres

heson, *Recherches sur l'origine des idées*, etc., sect. I.
in, *Cours d'Histoire de la philosophie morale*, 2me leçon, Œuvres,
., p. 468.

sens internes et notamment celui du Bon; il brisait ainsi l'uni de la pensée. Ses successeurs sont allés plus loin encore da cette voie; ils ont fait du Goût la réunion de plusieurs se internes se rapportant chacun à un caractère particulier du bea Nous en trouvons un exemple dans le traité d'Alexandre Gérar

« Le Goût proprement dit consiste, dit-il, dans la perfecti des principes qu'on appelle communément *facultés imaginati* et que les philosophes modernes considèrent comme des *sens in rieurs ou réfléchis*, lesquels nous donnent des perceptions pl fines et plus délicates que celles qu'on attribue aux organes ex rieurs. On peut les réduire aux principes suivants; savoir, l sentiments de la nouveauté, de la sublimité, de la beauté, l'imitation, de l'harmonie, du ridicule et de la vertu (1).

« Le goût n'est point une faculté simple, mais un composé plusieurs facultés, qui, par la ressemblance de leurs énergies l'analogie de leurs sujets et de leurs causes, s'associent et se com binent aisément les unes avec les autres (2). » La perfection d goût résulte de la juste proportion et de l'accord régulier de tou les sentiments qui le composent, suivant leur valeur relative Enfin, pour A. Gérard comme pour Hutcheson, le goût n'appar tient pas, à proprement parler, à notre principe spirituel; il a son siége dans l'imagination et n'est qu'une sorte de sensation. Il es soumis aux mêmes lois générales que nos autres sens (3).

Nous avons réfuté ailleurs le système qui place dans les sensa tions l'origine de l'idée que nous avons du Beau; nous n'y revien drons pas; mais nous voyons par l'exemple d'Alex. Gérard quelles conséquences il conduit. Les sensations ne nous donne que l'individuel, le particulier; elles ne peuvent par elles-même nous donner l'unité et le général. Aussi est-on bientôt amené diviser l'esprit, et, dans l'impossibilité où l'on est d'expliquer p elles la formation de nos connaissances et de nos sentiments supposer en nous des sens internes ou des catégories vides q

(1) Alex. Gérard, *Essai sur le goût*, p. 2.
(2) *Ibid.*, p. 166.
(3) *Ibid.*, p. 178.

l'on réunit d'une manière factice. C'est l'erreur dans laquelle sont tombés Aristote, l'école écossaise, Kant et tous ceux qui ont admis, d'une manière ou d'une autre, que nos connaissances ne sont que des sensations transformées.

Kant, comme Hutcheson, a dû supposer qu'il y a en nous un *sens commun* par lequel nous jugeons du Beau et qu'il nomme le Goût. Sans la supposition d'un pareil sens commun il ne serait jamais parvenu à expliquer le caractère d'universalité des jugements esthétiques; tout se serait réduit, en l'absence d'un concept, à la pure sensation, au sentiment individuel, puisqu'un jugement sans prémisses, sans principes qui lui servent de base, est une véritable impossibilité. Cependant, quelque restreint et même contradictoire que soit le rôle qu'il assigne à l'entendement, il le fait intervenir dans le jugement de Goût, ce qui est déjà un hommage rendu à la vérité; ainsi, il veut que l'imagination en liberté éveille l'entendement, et que celui-ci, sans le secours des concepts, donne de la régularité au jeu de l'imagination; d'où résulte, selon lui, le sentiment agréable d'un état harmonieux des facultés de l'esprit. Mais cette action régulatrice de l'entendement ne peut avoir lieu qu'après un premier effet produit sur la sensibilité par l'objet extérieur que nous nommons beau. Le goût, dans son système, est donc quelque chose de plus que la satisfaction immédiate que nous fait éprouver le beau. Il le définit : « La faculté de juger de ce qui rend propre à être universellement partagé, le sentiment lié, sans le secours d'aucun concept, à une représentation donnée (1). » Néanmoins, le vague, l'arbitraire et le défaut d'unité de cette conception du Goût, la feront, pensons-nous, difficilement accepter.

Burke, dans sa *Dissertation sur le Goût*, place aussi l'origine des idées du beau dans les sensations. Sa manière d'envisager le *Goût* n'est guère plus admissible que celle des auteurs que nous venons de citer.

« Le Goût, dit-il, est l'ensemble des facultés de l'esprit qu'affectent les ouvrages de l'imagination ou qui en portent un jugement.

(1) Kant, *Critique du jugement*, trad. de M. Barni, t. I, p. 231.

« Il me paraît que ce qu'on nomme *Goût*, suivant l'acception la plus générale, n'est pas une idée simple, mais qu'il est composé en partie de la perception des plaisirs primitifs des sens, des plaisirs secondaires de l'imagination et des conséquences que le raisonnement tire touchant les différents rapports de ces plaisirs et les passions des hommes, leurs mœurs et leurs actions. Il faut tout cela pour former le Goût, et le fonds des différentes parties de ce tout se trouve le même dans l'esprit de tous les hommes; car comme les sens sont les grandes sources de toutes nos idées, et conséquemment de tous nos plaisirs, s'ils ne sont pas incertains et arbitraires, tout le fonds du *Goût* en entier nous est commun à tous; cela prouve assez que nous sommes fondés à raisonner conséquemment sur ces matières (1). »

Nous trouvons le sentiment de la vérité bien mieux exprimé chez les auteurs qui appartiennent à l'école française. Ils restituent, en général, à la connaissance sa place légitime dans le Goût. Quelques-uns cependant lui font une part trop large.

Formey le définit : « La connaissance des beautés quelconques qui sont répandues dans les ouvrages de la nature et de l'art, en tant que cette connaissance est accompagnée de sentiment (2). »

« La définition la plus générale du Goût, dit de son côté le président de Montesquieu, sans considérer s'il est bon ou mauvais, juste ou non, est ce qui nous attache à une chose par le sentiment; ce qui n'empêche pas qu'il ne puisse s'appliquer aux choses intellectuelles, dont la connaissance fait tant de plaisir à l'âme, qu'elle était la seule félicité que de certains philosophes pussent comprendre. L'âme connaît par ses idées et par ses sentiments; elle reçoit des plaisirs par ces idées et par ces sentiments: car, quoique nous opposions l'idée au sentiment, cependant, lorsqu'elle voit une chose elle la sent; et il n'y a pas de choses si intel-

(1) Burke, *Recherches philosophiques sur l'origine des idées que nous avons du Beau et du Sublime*. Dissertation sur le goût, trad. par D. F., Paris, 1765, t. I, p. 44 et suiv.

(2) Formey, *Analyse de la notion du goût* à la suite de l'*Essai sur le Beau*, par le Père André, 1767, p. 93.

lectuelles qu'elle ne voie ou qu'elle ne croie voir, et par conséquent qu'elle ne sente (1). »

Selon d'Alembert, le Goût se compose de plusieurs sens; cependant tout se réduit au sentiment et à la connaissance. L'impression est le juge naturel du premier moment, la discussion l'est du second. Ce qui prouve que le goût n'est jamais, pour lui, un pur sentiment, c'est qu'il démontre qu'on n'y trouve rien d'arbitraire. Le goût est fondé sur des principes incontestables qui servent à juger les ouvrages de l'art. Une étude attentive les découvre aisément. C'est pourquoi l'esprit philosophique dans tout ce qui est l'objet du goût, nous porte à la discussion. Enfin, d'Alembert combat également ceux qui réduisent le goût à sentir, et ceux qui le font consister dans le raisonnement (2).

Dans l'article sur le Goût inséré dans son *Dictionnaire philosophique*, Voltaire s'exprime en ces termes :

« Le Goût, c'est un discernement prompt, comme celui de la langue et du palais, et qui prévient, comme lui, la réflexion, il est, comme lui, sensible et voluptueux à l'égard du bon; il rejette, comme lui, le mauvais avec soulèvement; il est souvent, comme lui, incertain et égaré, ignorant même si ce qu'on lui présente doit lui plaire, et ayant quelquefois besoin, comme lui, d'habitude pour se former.

« Il ne suffit pas, pour le goût, de voir, de connaître la beauté d'un ouvrage; il faut la sentir, en être touché. Il ne suffit pas de sentir, d'être touché d'une manière confuse; il faut démêler les différentes nuances : rien ne doit échapper à la promptitude du discernement (3). »

Enfin, M. Cousin place le Goût dans l'imagination, sans exclure cependant ni la raison, ni le jugement, ni le sentiment. « Trois éléments essentiels constituent le Goût, dit-il, comme l'imagination

(1) De Montesquieu, *Essai sur le goût*, Œuvres, 1767, t. III, p. 615.

(2) D'Alembert, *Réflexions sur l'usage et sur l'abus de la Philosophie dans les matières de goût*. Lues à l'Académie française le 14 mars 1757.

(3) Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Œuvres, Paris, 1821, t. XXXV, p. 517.

dont il est la première forme : 1° l'intuition sensible ou la faculté de représentation ; 2° la raison, qui, en présence des objets physiques, intellectuels ou moraux, reconnaît leur identité fondamentale ou leur unité ; 3° le jugement et le sentiment du beau, dont l'un découvre, et dont l'autre adore l'idée morale exprimée dans l'unité et dans la variété de l'objet (1). »

Cette revue des différentes opinions sur le Goût, nous montre qu'il y a égale erreur à le placer dans la sensation seule, dans le sentiment, ou dans la connaissance. La moins soutenable de toutes est celle qui en fait un sens intérieur en tout semblable aux sens extérieurs, et le réduit par conséquent à la sensation. Les images sensibles ne sont pour rien dans nos opérations spirituelles, elles n'ont d'autre fonction que d'exciter l'esprit à penser, ou à déterminer d'une certaine manière ses idées générales. Mais s'il faut écarter la sensation, il ne faut exclure ni le sentiment ni la connaissance. Ces deux éléments doivent à des degrés inégaux concourir à le constituer. Nous accordons ici la première place au sentiment, quoique logiquement, comme nous l'avons démontré, il ne puisse venir qu'à la suite de la connaissance, mais il nous paraît incontestable que sous l'action de celle-ci, il peut recevoir une sorte d'éducation qui le met en état, de se passer, jusqu'à un certain point, de son secours direct et immédiat. Le sentiment acquiert ainsi une sorte d'instinct qui permet à l'intelligence de se reposer pendant qu'il agit.

L'éducation du Goût a fait dans ces derniers temps l'objet de savantes dissertations. Déjà Platon avait montré comment de la contemplation des beautés de la nature, l'esprit bien dirigé pouvait, les yeux attachés sur la beauté suprême, s'y élever sans cesse en passant pour ainsi dire par tous les degrés de l'échelle, et acquérir le goût des beautés divines (2). Depuis, on a établi des règles générales ainsi que des règles particulières à chaque art, pour l'éducation du Goût. Nous n'examinerons pas le mérite de

(1) Cousin, *Du Vrai, du Beau et du Bien*, Œuvres, Brux., t. I, p. 422.
(2) Platon, *Le Banquet*, trad. de M. Cousin, t. VI, p. 314 et suiv.

s; il nous suffira d'établir ici la possibilité d'amener le
t du beau éclairé par le jugement, à saisir avec sûreté et
ıde les beautés qui s'offrent à nous.
timent n'est pas comme les sensations affectives et les
lu corps, une jouissance aveugle. Aucune des facultés de
ıt privée de réflexion et de conscience. L'intelligence a
ion spéciale de connaître, mais elle n'est pas dépourvue
ent, bien que la jouissance que lui procure la contempla-
érités ne soit, en elle, que secondaire. De même le sen-
i a pour objet propre la jouissance ou la possession de
ınaît aussi confusément. C'est par ce dernier côté qu'il
ıléer à l'intelligence pour discerner le beau. L'habitude
ce sont les principaux moyens de le développer sous ce
Son guide est d'abord la raison; c'est elle qui lui indique
tteindre, et préside à son développement jusqu'à ce qu'il
passer de secours. Enfin, la jouissance liée à des juge-
ıvent répétés, finit par se produire presque seule, et
ne indication suffisante pour l'âme de la présence du

alités que le Goût peut acquérir par l'éducation esthé-
nt la *sensibilité*, la *promptitude* et la *justesse*. Elles sont
s à l'artiste et au critique. Mais elles peuvent par l'excès
à des vices. Parmi ceux-ci nous compterons une délica-
ée ou maladive et une recherche exagérée, le sentimen-
le raffinement.
éducation du Goût il ne s'agit pas seulement de déve-
s qualités, il faut encore corriger des défauts. Les causes
res de ceux-ci sont nombreuses; elles peuvent cependant
r toutes à une seule: l'existence du mal en nous et les
ons qui en ont été la suite. Mais nous devons ajouter
t utile de remonter à cette cause commune des défauts
s du Goût, il n'importe pas moins, pour les détruire et
r, d'en déterminer d'une manière plus précise les causes
s. C'est ce que plusieurs auteurs ont fait avec beaucoup
é.

Les passions et les intérêts, l'ignorance et les préjugés sont les causes les plus ordinaires des vices du Goût. Il faut compter encore les fausses notions du Beau, que l'on se fait ou que l'on reçoit, certaines associations d'idées, l'esprit d'imitation, le respect aveugle de l'autorité, la recherche de l'originalité, etc.

Cependant sous prétexte de corriger les défauts du Goût, il ne faudrait pas entreprendre l'œuvre chimérique de détruire la diversité des jugements sur la beauté. S'il faut combattre le faux goût, tout ce qui est erreur et corruption, il faut respecter la variété qui résulte de la nature même des choses, et qui n'est pas contraire à la généralité des règles du Goût.

Nous avons déjà fait remarquer que la beauté n'est pas une idée de grandeur, mais une idée de perfection dans le sens que Malebranche attache à ce mot; elle est susceptible de degrés d'intensité, non de mesure exacte. Elle pourra donc être perçue d'une infinité de manières différentes. Mais outre cette première cause de diversité, il en est une autre : la prédominance en nous du jugement ou du sentiment, et le degré de développement qu'ils ont acquis. Depuis la connaissance la plus obscure et le sentiment le plus vague, jusqu'à la connaissance la plus complète et le sentiment le plus vif, il y a une échelle de degrés infinis qui peuvent se trouver réalisés dans l'humanité. Telles sont les deux principales causes de la diversité du goût parmi les hommes, et l'on voit qu'elles résultent de la nature même des choses.

Plusieurs auteurs font de l'imagination la base ou au moins l'élément principal du Goût. C'est un résultat du système qui considère le Beau comme une qualité essentiellement sensible. Nous avons montré que cette conception est erronée. Mais le Goût, tel que nous l'avons défini, n'est pas seulement nécessaire afin d'apprécier et de sentir les beautés de la nature, des sciences et des arts il nous est encore indispensable pour réaliser au dehors la beauté que nous concevons. C'est ici qu'intervient l'*imagination poétique* ou *artistique*.

L'imagination est le siége de nos sensations représentatives de nos sensations affectives. C'est un intermédiaire placé entre

notre être spirituel et les forces de notre corps. Elle reçoit l'action venant de la volonté et la transmet au corps, ou reçoit et communique à l'esprit celle qui vient du dehors. Il en est donc de l'imagination en nous, comme de notre corps au sein de la nature ; celui-ci est un intermédiaire entre notre être spirituel et les forces extérieures.

On a souvent confondu l'imagination avec notre principe pensant, et on lui a donné des attributs qui ne peuvent convenir qu'à ce dernier, tels que l'abstraction ou le choix rationnel et volontaire, l'amour ou le sentiment. Nous avons fait remarquer le germe de cette erreur chez Kant. Son système l'ayant conduit à rompre l'unité de la pensée, il distribue au hasard les propriétés exclusives de celle-ci, à l'imagination, à l'entendement et à la raison. M. Cousin, dont le système est à tous égard bien supérieur à celui de Kant, a cependant fait la même confusion et l'a augmentée encore. Selon lui, l'imagination contient trois éléments : 1° la mémoire imaginative ou représentative; 2° la raison qui y fait un choix rationnel et volontaire des images fournies par la mémoire, en d'autres termes l'abstraction; 3° enfin, le jugement et le sentiment du beau, sans lesquels elle ne serait pas créatrice. L'imagination, dit-il, n'est ni la *sensibilité physique* toute seule, ni la *raison* toute seule, ni la simple réunion de ces deux facultés; il faut y joindre l'*amour pur et désintéressé*, c'est-à-dire le jugement et le sentiment du beau. « L'imagination n'est donc que l'association du sentiment aux autres facultés de l'esprit : c'est l'amour uni à la mémoire, à la volonté, à la raison (1). »

Cette confusion disparaît par une étude attentive de la nature et des fonctions de l'imagination. On peut voir dans l'imagination une sorte de *sens commun* ou de point central où viennent se représenter les objets qui frappent les sens et se répercuter les affections sensibles. Les traces laissées ainsi dans le cerveau par l'action des objets extérieurs sont ou les images proprement dites ou les sensations affectives, et ces dernières ne sont pas plus le

(1) Cousin, *Du Vrai, du Beau et du Bien*, Œuvres, t. I, p. 415.

sentiment ou l'amour spirituel que les premières ne sont les idée La propriété qu'a l'imagination de conserver les images et les faire reparaître par suite de l'association qui se forme ent elles, lui fait aussi donner le nom de *mémoire sensible*. Quoiq l'imagination soit destinée à recevoir et à conserver des impr sions venant du dehors, on ne peut pas cependant admettre qu'e soit par elle-même une faculté absolument vide, une table ra Comme toute substance, elle possède la force et l'étendue; elle productive et contient des éléments innés en rapport avez sa des nation. Ainsi, il ne peut être douteux qu'il y ait en elle des ima innées, et l'on cite, en effet, des aveugles de naissance qui o décrit la lumière et les couleurs avec autant de vérité que s' avaient joui de la vue (1). Ainsi encore, il y a en elle des affe tions innées, des instincts et des passions, et ceci se constate ph facilement. C'est par toutes ces qualités que l'imagination est ém nemment propre à servir d'instrument à la pensée et d'interm diaire entre elle et les forces du corps.

Par l'union avec notre être pensant, l'imagination acquiert u puissance plus grande et mieux ordonnée. A la voix de l'intell gence, les images innées ou acquises sont évoquées; elles se coo donnent et s'unissent dans un ordre rationnel, elles s'embellisse par leur mutuel accord et représentent sous des formes sensibl les idées et les pensées. Par l'action du sentiment et de l'amou les affections extérieures s'éveillent, les passions s'enflamment animent d'un souffle de vie toutes les images; ces passions so épurées, elles obéissent à la raison et trouvent dans cette soum sion leur véritable grandeur. L'ordre et la vie apparaissent, avec eux une beauté sensible sans doute, mais bien supérieur celle que fournit le monde des sens. L'imagination, par son un avec la raison et avec le sentiment du beau qui réside dans l'â devient l'*imagination poétique* ou *artistique*.

Si l'imagination est en relation avec les objets de la nature les sens extérieurs, elle est unie plus étroitement encore à l'â

(1) Burke, *Recherches philosophiques*, etc., t. II, p. 193 et suiv.

Obéissant à celle-ci plus directement et avec plus de facilité, ses représentations prennent une vie propre qui semble les placer en dehors de la réalité extérieure. Lorsqu'il y a désaccord entre elles et les objets de la nature, elles reçoivent le nom d'*imaginaires;* mais si elles ne font que revêtir les types intelligibles ou modèles spirituels des êtres, d'une forme plus parfaite que celle qui se rencontre dans les choses créées, on les appelle *idéales*. Pour atteindre à ces dernières représentations de l'imagination créatrice, il faut une certaine force intérieure à laquelle on a donné le nom de *génie*.

Selon Hutcheson, le génie ou goût délicat ne serait qu'une plus grande capacité de recevoir des idées agréables.

Pour Kant, le génie est à peu près synonyme de rêverie. Il le définit la faculté des *idées esthétiques* (1), et par ces mots il entend, « une telle variété de représentations partielles, librement mises en jeu, qu'on ne puisse lui trouver d'expression désignant un concept déterminé (2), » ou encore : « une représentation de l'imagination, qui donne occasion de beaucoup penser, sans qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire qu'aucun *concept* lui puisse être adéquat, et que, par conséquent, aucune parole puisse parfaitement l'exprimer et la faire comprendre (3). »

Cependant les nuages dont il se plaît d'habitude à entourer sa pensée, lui permettent de donner encore d'autres définitions du génie et de se contredire plusieurs fois. Ainsi, après avoir dit que les idées esthétiques, œuvre particulière du génie, sont des intuitions de l'imagination auxquelles aucun concept ne peut être adéquat, d'où il semble résulter, que le génie naît du désaccord de l'imagination et de l'entendement, il affirme le contraire. « Les facultés de l'esprit, dit-il, dont l'union (en un certain rapport) constitue le *génie* sont l'imagination et l'entendement. Il consiste proprement dans un heureux rapport de l'imagination et

(1) Kant, *Critique du jugement*, t. I, p. 319.
(2) *Ibid.*, t. I, p. 269.
(3) *Ibid.*, t. I, p. 264.

de l'entendement, qu'aucune science ne peut nous enseigner, aucun travail nous apprendre, par lequel nous associons des idées à un concept donné, et trouvons d'un autre côté l'*expression* propre à communiquer à d'autres la disposition d'esprit qui en résulte et qui est comme l'accompagnement de ce concept (1). »

Ce n'est pas la dernière définition qu'il donne du génie. Il en est encore une qu'il prétend accorder avec la première. La voici : « Le *génie* est le talent (don naturel) qui donne à l'art sa règle. Comme le talent ou le pouvoir créateur que possède l'artiste est inné, et qu'il appartient ainsi à la nature, on pourrait dire aussi que le génie est la *qualité innée de l'esprit* (*ingenium*) *par laquelle la nature donne la règle à l'art* (2). » L'accord de cette définition avec la première résulte, selon lui, des considérations suivantes : « Comme il ne faut pas juger le beau d'après des concepts, mais d'après la disposition que montre l'imagination à s'accorder avec la faculté des concepts en général, il ne faut chercher ici ni règle ni précepte ; ce qui est simplement nature dans le sujet, sans pouvoir être ramené à des règles ou à des concepts, c'est-à-dire le *substratum* supra-sensible de toutes ses facultés (que nul concept de l'entendement ne peut atteindre), par conséquent ce qui fait de la concordance de toutes nos facultés de connaître le dernier but donné à notre nature par l'intelligible, voilà ce qui seul peut servir de mesure subjective à cette finalité esthétique, mais inconditionnelle, des beaux-arts, qui doit avoir la prétention légitime de plaire à chacun (3). »

Mais le *substratum supra-sensible* de toutes nos facultés que nul concept de l'entendement ne peut atteindre, c'est, dans son système, la raison. En sorte que le génie qui d'abord résidait dans le désaccord de l'imagination et de l'entendement, ensuite dans l'union et un heureux rapport de ces deux facultés, se trouve maintenant dans la raison et dans la concordance de toutes nos

(1) Kant, *Critique du jugement*, t. I, p. 270.
(2) *Ibid.*, t. I, p. 252.
(3) *Ibid.*, t. I, p. 320.

facultés de connaître. Il est impossible de faire plus de circuits inutiles et de dire plus de mots pour cacher l'inanité de la pensée.

Hegel définit le génie la capacité générale de produire de véritables œuvres d'art et l'énergie de les réaliser. Le talent est une capacité particulière pour une manifestation sensible particulière. Enfin, comme le général et le particulier doivent s'accorder, ce philosophe déclare que pour être parfaits, le talent et le génie doivent se réunir. Au reste, l'un et l'autre sont innés dans l'homme sous un certain rapport (1).

Nous rencontrons des idées plus saines et plus solides dans l'ouvrage où M. Cousin analyse les idées du Vrai, du Beau et du Bien. « Le génie contient, dit-il, les mêmes éléments que le goût, mais à un plus haut degré : le génie, par sa raison, saisit plus profondément l'unité; par sa faculté de représentation, il se retrace plus vivement les parties variées de l'objet; enfin, par le sentiment ou l'amour, il ne juge pas seulement l'idée morale, il l'adore, il s'attache à cet idéal, qu'il sépare autant que possible de la nature; il épure les formes naturelles, il écarte tout ce qui fait obstacle à l'idée (2). » « Le génie, dit-il encore, c'est le goût non plus appréciateur du beau naturel, mais créateur du beau idéal supérieur au premier (3). »

Sauf Hutcheson, presque tous les auteurs que nous venons de passer en revue reconnaissent que le génie est créateur. L'imagination lui est donc indispensable, et, sous ce rapport nous ne pouvons admettre qu'il ne soit qu'une nuance du goût tel que nous l'avons défini. Mais l'imagination n'est que la partie secondaire du génie; ce qui doit dominer en lui c'est la raison et le sentiment. Par la raison il s'élève à l'idéal en Dieu, arrive à la compréhension des rapports qui constituent les types intelligibles et saisit l'unité qui les domine. Par elle encore, il aperçoit dans

(1) Ch. Bénard, *Cours d'esthétique de Hegel*, t. I, p. 314 et suiv.
(2) Cousin, *Œuvres*, Brux., t. I, p. 422.
(3) *Ibid.*

les représentations de l'imagination des rapports et des analogie qui échappent au vulgaire, et sait faire parmi elles un heureu choix pour donner un corps à l'idéal qu'il contemple. Par le sen timent ses forces sont multipliées, son âme est échauffée e agrandie; il s'unit plus étroitement aux idées divines. C'est l sentiment aussi qui donne aux images sensibles produites dan l'imagination d'après l'idéal qu'il a conçu, cette unité et ce souffl de vie qui semble en faire de véritables créations. Le *génie* est c ce qui rapproche le plus l'homme du Créateur; nous le défin rons : une certaine aptitude à s'élever, par les forces réunies d l'intelligence et du sentiment, aux types éternels des choses ou l'idéal, et à l'exprimer au moyen des passions et des images sen sibles fournies par l'imagination. Le *talent* est l'habileté à réalis au dehors les représentations intérieures de certaines choses e de certaines idées.

Au génie se rattachent l'*inspiration* et l'*enthousiasme*. L'inspir tion est cet éclair de la raison éternelle qui illumine notre âme et étend notre empire sur l'imagination. L'enthousiasme est à p près synonyme d'inspiration, mais se rapporte davantage au sen ment et à notre action propre. C'est une augmentation des pu sances de l'âme, qui nous vient de Dieu (ἐν, θεος). L'enthousias nous emporte malgré nous vers le Bien, le Beau et le Vrai; il acti la génération intérieure des idées, étend le jugement, échaul l'âme tout entière, élève toutes les facultés de l'esprit et don une énergie plus grande à notre action sur les passions et le images de l'imagination sensible. Si son élément essentiel es l'amour, l'émotion et le sentiment, il n'est pas soustrait, cependant comme on l'a cru quelquefois, à l'empire de la raison. Voltaire dit que l'enthousiasme raisonnable est le partage des grands poètes et M. Cousin le définit une juste proportion d'amour et d'intelli gence. Nous dirons donc que l'enthousiasme consiste dans un tension extraordinaire de toutes les forces de l'âme et surtout d l'amour, produite par la vive clarté du Vrai, du Bien et du Bea absolus. C'est dans le sentiment du Sublime qu'il se rencontr le plus fréquemment.

§ 2. — Du sentiment du Sublime.

Presque tous les auteurs qui ont traité du Sublime, ont remarqué qu'il y a une sorte de contradiction dans le sentiment qu'il nous inspire : d'une part une émotion pénible, un mouvement de contraction, de la crainte ou de la terreur; d'autre part un épanouissement de l'âme, un mouvement d'expansion, de l'admiration et de l'enthousiasme. Ils ont donné de ce fait des explications différentes.

Le Sublime, dit Longin, produit en nous une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise. Il est tout autre chose que de plaire seulement. Quand il vient à éclater où il faut, il renverse tout, comme la foudre; il nous ravit, il nous transporte. Longin en cherche la raison dans la supériorité de notre nature spirituelle, qui ressent une passion invincible pour tout ce qui nous paraît de plus grand et de plus divin (1).

Burke fait dériver le sentiment du sublime de l'instinct de la conservation de soi-même. Il veut que tout ce qui est propre à exciter en nous des idées de douleur et de danger soit une source du Sublime. De là il conclut que la terreur en est dans tous les cas le premier principe. La passion que le sublime produit en nous est l'*étonnement*, ou cet état de l'âme saisie d'horreur et qui voit tous ses mouvements comme suspendus. L'admiration et le respect lui sont subordonnés. La douleur et la crainte consistent dans une tension des nerfs qui n'est point naturelle, et qui laisse après elle une faiblesse extraordinaire. Tout ce qui est propre à produire une tension des nerfs non naturelle, doit produire la terreur, et être, par conséquent, une source du Sublime, de même que tout ce qui produit un relâchement de l'organisme est une source du Beau. Burke applique ces idées à différentes choses de la nature, et montre comment des objets de grandes dimensions,

(1) Longin, *Traité du Sublime*, trad. de Boileau, ch. I et XXIX.

l'obscurité, une succession dans les objets visuels, etc., produisent la terreur ou le sentiment du sublime.

Cependant le sublime nous procure une certaine satisfaction intérieure. Comment cela peut-il se concilier avec la douleur, la crainte et la terreur qu'il nous inspire? Burke admet que la douleur peut devenir une cause de *contentement*. Voici comment il explique ce phénomène :

« Si la douleur et la terreur sont modifiées de manière à ne pas être positivement nuisibles, si la douleur n'est pas portée jusqu'à la violence, et que la terreur ne roule pas sur la destruction présente de l'individu, ces émotions délivrant les parties délicates, ou les parties grossières, d'un embarras dangereux et incommode, peuvent produire du *contentement*, et non du *plaisir*, mais une espèce d'horreur qui satisfait, une sorte de tranquillité mêlée de terreur, et en tant que cette terreur regarde la conservation de l'individu, c'est une des plus fortes de toutes les passions. Son objet est le sublime. Pour son plus haut degré je l'appelle étonnement. Les degrés subordonnés sont une crainte mêlée de respect, de la vénération et du respect, qui font voir que le contentement est distingué du *plaisir* positif (1). »

Une diminution ou une cessation de douleur ne ressemble pas, ajoute-t-il, a un plaisir positif. Il nomme *contentement (Delight)*, l'espèce de plaisir relatif qui provient du soulagement que procure une diminution ou une cessation de la douleur, et c'est à la présence d'un pareil soulagement qu'il attribue la satisfaction intérieure que nous cause le sublime.

Cette explication est loin d'être à l'abri de la critique, même au point de vue sensualiste de l'auteur. Aussi a-t-elle été abandonnée après lui.

Kant trouve comme Burke un plaisir négatif dans le sentiment du sublime, mais il en présente une explication différente. Tandis que le beau nous donne le sentiment d'une excitation directe des forces vitales, il admet que le sublime nous donne celui d'une

(1) Burke, *Recherches*, etc., t. II, p. 116.

suspension momentanée de ces mêmes forces. De là, suivant lui, le caractère sérieux de ce dernier sentiment, l'admiration et le respect que le sublime nous inspire. Cependant, ce n'est là que la face en quelque sorte extérieure du sentiment du sublime; pour l'étudier plus en détail il revient à sa division du Sublime en sublime mathématique et sublime dynamique.

Nous savons qu'il place le Sublime dans un effort impuissant de l'imagination pour atteindre aux idées rationnelles. Il voit dans cette opposition de l'imagination et de la raison la source d'une émotion pénible. Mais il y trouve aussi une source de plaisir, c'est le sentiment d'estime pour notre propre destination qui est de nous conformer à la loi de la raison, laquelle ne reconnaît d'autre mesure universelle et immuable que l'absolument grand, et nous montre notre supériorité comme être pensant sur la nature extérieure. Le sublime nous inspire donc un sentiment de plaisir qui n'est possible qu'au moyen d'un sentiment de peine.

« Le sentiment du sublime, dit-il, est à la fois un sentiment de peine qui naît de la disconvenance de l'imagination dans l'estimation esthétique de la grandeur, avec l'estimation rationnelle, et un sentiment de plaisir produit par l'accord de ce même jugement que nous portons sur l'impuissance des plus grands efforts de la sensibilité avec des idées de la raison, en tant que c'est pour nous une loi de ne pas laisser de tendre à ces idées. C'est en effet pour nous une loi (de la raison), et il est dans notre destination de regarder comme petit, en comparaison des idées de la raison, tout ce que la nature, en tant qu'objet des sens, contient de grand pour nous; et ce qui excite en nous le sentiment de cette destination supra-sensible s'accorde avec cette loi. Or, l'effort extrême que fait l'imagination pour arriver à l'exhibition de l'unité dans l'estimation de la grandeur indique une relation à quelque chose d'absolument grand, par conséquent aussi une relation à cette loi de la raison qui ne permet pas une autre mesure suprême des grandeurs. Ainsi, la perception intérieure de la disconvenance de toute mesure sensible avec l'estimation rationnelle de la grandeur suppose une conformité aux lois de la raison; elle contient une

peine excitée en nous par le sentiment de notre destination supra sensible, d'après laquelle il convient, et par conséquent c'est u plaisir de trouver toute mesure de la sensibilité inférieure au idées de l'entendement.

« Dans la représentation du sublime de la nature l'esprit se sen ému, tandis que dans ses jugements esthétiques sur le beau de l nature il reste dans une calme contemplation. Cette émotion (sur tout à son début) est comme un ébranlement dans lequel nou nous sentons alternativement et rapidement attirés et repouss par le même objet. Le transcendant est pour l'imagination (qui est poussée dans l'appréhension de l'intuition) comme un abîm où elle craint de se perdre ; mais, pour l'idée rationnelle du supr sensible, il n'y a rien de transcendant, il n'y a rien que de lé time à tenter un pareil effort d'imagination : par conséquent il a ici une attraction précisément égale à la répulsion qui agit sur pure sensibilité (1). »

La nature dynamiquement sublime excite la crainte, ou le sen timent que notre force est au-dessous de la puissance d'une chose Tant qu'on est dominé par la crainte on ne peut juger du sublime Il faut donc que nous nous trouvions en sûreté, pour que le grands désordres de la nature nous paraissent sublimes. Alor nous sentons à la fois notre faiblesse, en tant qu'êtres de l nature, et notre supériorité sur la nature comme êtres pensants en d'autres termes nous éprouvons un sentiment pénible mêlé à la joie d'être à l'abri du danger, et un sentiment de satisfaction d notre supériorité morale. L'estime de soi-même, remarque Kant ne perd rien à la condition d'être en sûreté, car il s'agit de notr destination. C'est pourquoi tout le monde n'est pas apte à éprou ver le sentiment du sublime. L'homme grossier ne s'arrête qu'a terrible, il ne s'élève pas au sublime. Pour être compris et sent le sublime exige une certaine culture de l'esprit, bien qu'il ne soi pas né originairement de cette culture, mais qu'il ait son fonde ment dans la nature humaine.

(1) Kant, *Critique du jugement*, trad. de M. Barni, t. I, p. 160 et suiv.

« L'*étonnement*, voisin de la terreur, poursuit Kant, le frissonnement, la sainte horreur qu'on éprouve en voyant des montagnes qui s'élèvent jusqu'au ciel, de profonds abîmes où les eaux se précipitent en mugissant, une solitude profonde et qui dispose aux méditations mélancoliques, etc., ce sentiment n'est pas, si nous nous savons en sûreté, une crainte réelle, mais seulement un essai que nous tentons sur notre imagination pour sentir la puissance de cette faculté, pour accorder avec le calme de l'esprit le mouvement excité par ce spectacle, et pour nous montrer par là supérieurs à la nature intérieure, et par conséquent à la nature extérieure, en tant qu'elle peut avoir de l'influence sur le sentiment de notre bien-être (1). »

Dans sa *Thèse sur la question du Beau*, Jouffroy s'est attaché à montrer la différence qu'il y a entre le sentiment du sublime et celui du beau. Le Beau éveille en nous l'amour, l'amitié, les sentiments aimables et les passions douces; il nous distrait de nous-mêmes et nous pousse vers la vie extérieure; le sentiment du beau tend à se répandre au dehors; il se traduit par une abondance de paroles et par des actions vives et gaies. Le Sublime, au contraire, nous rend recueillis, silencieux et muets; il nous fait rentrer en nous-mêmes et nous dispose à la méditation et à la rêverie; il nous élève au-dessus de nous-mêmes et nous inspire le mépris des choses viles, l'amour de ce qui est grand, noble et sérieux, le respect et la crainte.

Dans son *Cours d'Esthétique*, ce philosophe a cherché à donner une explication des caractères qu'il avait reconnus au sentiment du sublime. Le principe qui lui sert de point de départ est la sympathie. Le Sublime est, pour lui, le développement d'une force contrarié par des obstacles. Nous sympathisons avec la force, avec les efforts qu'elle fait pour se développer; mais nous souffrons de la voir souffrir. Le sentiment du sublime réside, dit-il, dans la contradiction de l'émotion avec le jugement, de l'élément sensible avec l'élément rationnel. Quand le jugement prononce que l'état

(1) Kant, *Critique du jugement*, etc., t. I, p. 182.

est selon l'ordre, et que cependant cet état cause à la sensibili une émotion pénible, l'objet est appelé sublime et le sentime que nous éprouvons est un mélange du sentiment du beau et d'u sentiment désagréable ; l'être est beau et souffrant. Or, l'émotic pénible que nous ressentons en même temps que le sentime du beau provient de la lutte et de la souffrance que nous repr duisons sympathiquement en nous (1).

Nous croyons pouvoir expliquer, d'après les principes que no avons établis plus haut, d'une manière plus satisfaisante et su tout plus conforme au spiritualisme, que ne l'ont fait les auteu que nous venons de citer, ce mélange d'émotion pénible et satisfaction intérieure, de crainte, d'admiration et d'enthousiasm que renferme le sentiment du sublime. Nous avons dit que l'amo consiste dans la possession de l'être ou de ce qui le complèt Lorsqu'un objet quelconque de la nature extérieure ou du mond moral nous fait passer brusquement d'un infini relatif à l'infin absolu, devant lequel le premier s'annule, l'être nous échapp tout-à-coup, notre amour sent en quelque sorte le néant se fair sous lui, il se replie sur lui-même, se contracte et semble se déchi-rer. De là l'émotion pénible que nous ressentons, lors même qu l'objet extérieur qui nous inspire le sentiment du sublime, réuni toutes les qualités de la beauté. Si cet objet nous offre l'imag d'un désordre extrême, ou d'un grand danger, sans nous ôte l'usage de nos facultés, l'émotion pénible peut encore être aug mentée par la crainte, la terreur ou la pitié que cette image nou fait directement éprouver. Mais cette émotion s'évanouit pres que aussitôt et ne laisse en nous qu'une vague inquiétude domin par l'admiration et l'enthousiasme que fait naître le rayon d beauté suprême que nous apercevons. Transportés dans un sphère supérieure, dans la sphère de l'infini absolu, nous retrou vons l'Être resplendissant de la beauté divine; alors notre amou s'enflamme et s'élance vers lui; toutes nos passions généreus sont éveillées; après un affaissement momentané de nos force

(1) Jouffroy, *Cours d'esthétique*, p. 314 et suiv.

nous sentons la vie circuler en nous plus active et plus forte; nous sommes ravis, transportés hors de nous. Telle est la cause du caractère contradictoire que semble présenter le sentiment du sublime, et qui a frappé presque tous les auteurs. Ce caractère le sépare profondément du sentiment du beau.

Par la présence de l'ordre, le Beau inspire un amour calme et tranquille, une admiration sereine et bienfaisante; par la manifestation facile de l'activité ou de la vie il excite notre activité intérieure et par suite devient un principe d'expansion au dehors. Dans le Sublime, ces effets du beau sont détruits ou du moins tenus momentanément en suspens par le passage de l'infini relatif à l'infini absolu, et par ce qu'il y a nécessairement dans ce dernier de caché, d'obscur et d'inexplicable pour l'esprit. C'est en nous, dans la réflexion de la pensée que le Sublime apparaît; l'objet extérieur qui en provoque le sentiment, loin de solliciter notre âme à s'épancher au dehors, la force à se replier sur elle-même. Au premier abord il semble nous isoler; le pressentiment de quelque chose de grand et d'inconnu nous inspire une crainte vague qui fait courir un frisson par tous nos membres. Mais bientôt une clarté éblouissante inonde l'âme de toutes parts, un champ sans bornes paraît s'ouvrir devant elle; alors elle s'épanouit, se dilate, grandit à ses propres yeux, un tressaillement parcourt tout son être, comme si toutes ses puissances mises brusquement en mouvement faisaient des efforts pour s'élancer au-delà des limites qui leur sont données. De nouveau l'âme se replie sur elle-même, mais cette fois c'est en conservant la vue de la beauté divine qui vient d'éclater devant elle. A l'enthousiasme qui l'enflamme se mêle le respect et cette crainte vague que l'inconnu lui inspire. L'âme éprouve un sentiment tout différent de celui du beau; ce n'est pas une joie sereine, une admiration douce et tranquille, un besoin délicieux de s'épancher au dehors et de s'unir aux objets extérieurs, c'est une espèce de trouble, un bouleversement qui l'agite et l'inquiète, et par dessus tout comme un éblouissement intérieur, qui la ravit et la remplit d'un amour ineffable, en même temps qu'il lui fait sentir son néant devant la gran-

deur infinie de Celui qui est toute beauté, tout bien e vérité.

Plus le passage de l'infini relatif à l'infini absolu se fa rapidité, plus l'émotion que le Sublime nous cause est vive sissante. Cependant, nous l'avons dit ailleurs, nous pouv venir lentement, graduellement, au sentiment du sublı lui-même ce sentiment n'en est pas affaibli, mais préparé p sivement ses approches sont pour ainsi dire rendues plus la première émotion se fait moins sentir. Ce qui est inatte contraire, nous émeut davantage; l'imprévu donne à la p impression du sublime une plus grande force, mais par cel en diminue souvent la durée. Faire consister tout le senti sublime dans cette émotion qui tient plus au sens qu'i serait une erreur évidente, et que ne pourraient comme les personnes habituées à se laisser guider par les impres dehors ou par les mouvements irréfléchis des passions véritable domaine est la vie intérieure; celui qui ne sait trer pourra bien ressentir la crainte, la terreur, une adı plus ou moins mêlée de respect, mais le sentiment du par son côté le plus élevé, par son côté infini, il ne le c pas.

Tout le monde, en effet, comme le remarque Kant, ı apte à éprouver le sentiment du sublime. De même q reconnaître la présence du Sublime il faut un certain dé ment de l'intelligence, il faut une certaine culture du s pour goûter la satisfaction qu'il procure à l'âme. Le senti sublime sans doute est le même pour tous ceux qui le re et sous ce rapport il est universel, il n'admet pas de degré le sentiment du beau, mais la grossièreté des sens dans natures ou l'empire des passions inférieures peut l'emp paraître. Ce n'est donc que d'un auditoire composé de p dont l'esprit a reçu une certaine culture, que Longin en ler, lorsqu'il dit que le sublime se reconnaît à l'unani l'uniformité d'approbation que lui donnent des pers profession, d'âge et d'humeur différentes.

Nous ne prétendons pas cependant qu'il faille une éducation spéciale du sentiment du sublime ; il suffit pour qu'il se produise que l'âme soit délivrée du joug des sens et rendue à sa liberté intérieure. Les institutions sociales, les mœurs, le degré de civilisation et la diffusion des lumières en inspirant l'amour de ce qui est noble et grand, nous conduisent par les voies les plus sûres au sentiment du sublime. Nul mieux que Longin n'a exprimé, dans le passage suivant de son *Traité du Sublime*, ces vérités qui sont de tous les temps et de tous les pays.

« Il ne reste plus, mon cher Térentianus, qu'une chose à examiner : c'est la question que me fit il y a quelques jours un philosophe : car il est bon de l'éclaircir, et je veux bien, pour votre satisfaction particulière, l'ajouter encore à ce traité.

« Je ne saurais assez m'étonner, me disait ce philosophe, non plus que beaucoup d'autres, d'où vient que dans notre siècle il se trouve assez d'orateurs qui savent manier un raisonnement, et qui ont même le style oratoire; qu'il s'en voit, dis-je, plusieurs qui ont de la vivacité, de la netteté, et surtout de l'agrément dans leurs discours; mais qu'il s'en rencontre si peu qui puissent s'élever fort haut dans le sublime, tant la stérilité maintenant est grande parmi les esprits. N'est-ce point, poursuivait-il, ce qu'on dit ordinairement, que c'est le gouvernement populaire qui nourrit et forme les grands génies, puisqu'enfin jusqu'ici tout ce qu'il y a presque eu d'orateurs habiles ont fleuri et sont morts avec lui? En effet, ajoutait-il, il n'y a peut-être rien qui élève davantage l'âme des grands hommes que la liberté, ni qui excite et réveille plus puissamment en nous ce sentiment naturel qui nous porte à l'émulation, et cette noble ardeur de se voir élevé au-dessus des autres. Ajoutez que les prix qui se proposent dans les républiques aiguisent, pour ainsi dire, et achèvent de polir l'esprit des orateurs, leur faisant cultiver avec soin les talents qu'ils ont reçus de la nature : tellement qu'on voit briller dans leurs discours la liberté de leur pays.

« Mais nous, continuait-il, qui avons appris dès nos premières années à souffrir le joug d'une domination légitime, qui avons été

comme enveloppés par les coutumes et les façons de faire de la monarchie, lorsque nous avions encore l'imagination tendre et capable de toutes sortes d'impressions; en un mot qui n'avons jamais goûté de cette vive et féconde source de l'éloquence, je veux dire de la liberté; ce qui arrive ordinairement de nous, c'est que nous nous rendons de grands et magnifiques flatteurs. C'est pourquoi il estimait, disait-il, qu'un homme même né dans la servitude était capable des autres sciences, mais que nul esclave ne pouvait jamais être orateur : car un esprit, continua-t-il, abattu et comme dompté par l'accoutumance au joug, n'oserait plus s'enhardir à rien; tout ce qu'il avait de vigueur s'évapore de soi-même, et il demeure toujours comme en prison. En un mot, pour me servir des termes d'Homère,

> Le même jour qui met un homme libre aux fers
> Lui ravit la moitié de sa vertu première.

« De même donc que, si ce qu'on dit est vrai, ces boîtes où l'on enferme les pygmées, vulgairement appelées nains, les empêchent non-seulement de croître, mais les rendent même plus petits, par le moyen de cette bande dont on leur entoure le corps : ainsi la servitude, je dis la servitude la plus justement établie, est une espèce de prison où l'âme décroît et se rapetisse en quelque sorte.

« Je pris alors la parole. Je sais bien qu'il est fort aisé à l'homme et c'est son naturel, de blâmer toujours les choses présentes, mais prenez garde que si les délices d'une trop longue paix sont capables de corrompre les plus belles âmes, cette guerre sans fin, qui trouble depuis si longtemps toute la terre n'est pas un moindre obstacle à nos désirs (1).

« Ajoutez à cela ces passions qui assiégent continuellement notre vie, et qui portent dans notre âme la confusion et la

(1) Nous rétablissons cette phrase de la traduction de Boileau, dans le sens indiqué par Saint-Marc.

désordre. En effet, continuai-je, c'est le désir des richesses dont nous sommes tous malades par excès; c'est l'amour des plaisirs qui, à bien parler, nous jette dans la servitude, et, pour mieux dire, nous traîne dans le précipice où tous nos talents sont comme engloutis. Il n'y a point de passion plus basse que l'avarice; il n'y a point de vice plus infâme que la volupté. Je ne vois donc pas comment ceux qui font si grand cas des richesses, et qui s'en font comme une espèce de divinité pourraient être atteints de cette maladie sans recevoir en même temps avec elle tous les maux dont elle est naturellement accompagnée. Et certainement la profusion et les autres mauvaises habitudes suivent de près les richesses excessives; elles marchent pour ainsi dire, sur leurs pas; et, par leur moyen, elles s'ouvrent les portes des villes et des maisons, elles y entrent et elles s'y établissent : mais à peine y ont-elles séjourné quelque temps, qu'elles y font leur nid, suivant la pensée des sages, et travaillent à se multiplier. Voyez donc ce qu'elles y produisent : elles y engendrent le faste et la mollesse, qui ne sont point des enfants bâtards, mais leurs vraies et légitimes productions. Que si nous laissons une fois croître en nous ces dignes enfants des richesses, ils y auront bientôt fait éclore l'insolence, le déréglement, l'effronterie, et tous ces autres impitoyables tyrans de l'âme.

« Sitôt donc qu'un homme, oubliant le soin de la vertu, n'a plus d'admiration que pour les choses frivoles et périssables, il faut de nécessité que tout ce que nous avons dit arrive en lui; il ne saurait plus lever les yeux pour regarder au-dessus de soi, ni rien dire qui passe le commum; il se fait en peu de temps une corruption générale dans toute son âme; tout ce qu'il avait de noble et de grand se flétrit et se sèche de soi-même, et n'attire plus que le mépris.

« Et comme il n'est pas possible qu'un juge qu'on a corrompu juge sainement et sans passion de ce qui est juste et honnête, parce qu'un esprit qui s'est laissé gagner aux présents ne connaît de juste et d'honnête que ce qui lui est utile; comment voudrions-nous que, dans ce temps où la corruption règne sur les mœurs et

sur les esprits de tous les hommes, où nous ne s
attraper la succession de celui-ci, qu'à tendre des
autre pour nous faire écrire dans son testament, q
infâme gain de toutes choses, vendant pour cela j
âme, misérables esclaves de nos propres passions
dis-je, se pourrait-il faire que dans cette contagion g
trouvât un homme sain de jugement et libre de p
n'étant point aveuglé ni séduit par l'amour du gain, p
ce qui est véritablement grand et digne de la posté
mot, étant tous faits de la manière que j'ai dit, ne
mieux qu'un autre nous commande que de demeu
propre puissance, de peur que cette rage insatiabl
comme un furieux qui a rompu ses fers et qui se j
qui l'environnent, n'aille porter le feu aux quatre
terre? Enfin, lui dis-je, c'est l'amour du luxe qui est c
fainéantise où tous les esprits, excepté un petit no
pissent aujourd'hui. En effet, si nous étudions que
peut dire que c'est, comme des gens qui relèvent
pour le plaisir et pour avoir lieu de nous vanter, et n
une noble émulation et pour en tirer quelque prof
solide (1). »

Nous voici parvenu au terme de nos recherches
théorie du Beau. Nous avons étudié la notion du Bea
Sublime d'abord en elles-mêmes, puis dans leurs
métaphysiques et dans les espèces qu'elles compo
avons ensuite analysé les sentiments que le Beau e
font naître en nous. Sans prétendre avoir épuisé
les questions qui se rattachent aux principes de la
Beau et qui font partie de ce que l'on nomme en
l'Esthétique générale, nous croyons n'avoir rien omis
est essentiel. Nous pensons aussi qu'un examen plus

(1) Longin, *Traité du Sublime*, ch. XXXV, traduction de Bo
1823, p. 338 et suiv.

le la pensée nous a permis d'établir avec plus de clarté et l'asseoir sur des bases plus certaines qu'on ne l'a fait jusqu'ici, es principes restés obscurs et incomplets malgré les travaux dont ls ont été l'objet dans l'antiquité et surtout dans les temps nodernes. Il nous reste maintenant à étudier le Beau réalisé dans es actions humaines, dans les sciences, dans la nature et surtout ans les arts. Cette étude qui servira d'application et de justifica-on à nos théories, fera l'objet des chapitres suivants.

FIN DU PREMIER VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES

DU PREMIER VOLUME.

Préface. V

CHAPITRE I.

DE LA SCIENCE DU BEAU.

§ 1. — *Du fondement rationnel de la science du Beau.*

Avons-nous la notion du Beau, ou ne pouvons-nous éprouver que le sentiment du beau? — Nous ne jugeons du Beau que par la notion que nous en avons. — Réalité et universalité de cette notion. — Examen de la doctrine de Kant qui nie l'existence de la notion du Beau et par suite la possibilité d'une science du Beau. — Promptitude avec laquelle l'esprit juge de la beauté d'un objet extérieur. — Légitimité de nos connaissances. — Démonstration directe de la notion du Beau dans l'esprit, et de son universalité. — La science du Beau est possible. — Elle fait partie de la Philosophie générale. 17

§ 2. — *De la Méthode à suivre dans l'étude du Beau.*

L'étude du Beau n'exige pas de facultés particulières. — Méthode cartésienne : rappel de la pensée à elle-même. — Le sentiment du Beau est toujours précédé d'un jugement de l'esprit sur l'existence de la

beauté. — Discussion des opinions contraires. — Règles de la Méthode. — Point de départ : étude de la notion du Beau. — Analyse et synthèse. — Métaphysique du Beau. — Division de l'ouvrage . . .

CHAPITRE II.

DÉTERMINATION DES CARACTÈRES DU BEAU ET DU SUBLIME.

§ 1. — *Des Caractères et des Éléments de la notion du Beau.*

Le Beau n'est pas une qualité essentiellement sensible. Discussion de l'opinion contraire. — La notion du Beau est absolue, nécessaire et universelle. — Des Éléments du Beau. — Il n'y a pas de beauté sans une certaine diversité ou multiplicité de parties, de termes ou de rapports. Exemples. — Le Beau implique l'idée d'un rapport déterminé. — La notion du Beau contient l'idée d'une diversité ramenée à l'unité. — Elle comprend l'utilité objective, — la convenance, — l'ordre. — Discussion des systèmes. — La régularité, la proportion, la symétrie, l'uniformité, etc., sont des espèces de l'ordre. — L'ordre est le premier élément du Beau. — La notion du Beau implique en outre la présence d'un élément actif se manifestant avec facilité. — Exemples. — Discussion des systèmes qui n'admettent que ce seul élément. — Caractère de l'Esthétique allemande. — C'est à l'élément vital du Beau qu'il faut surtout attribuer le sentiment du Beau. — Caractère général de ce sentiment. — La nouveauté et la surprise ne sont pas des causes de la beauté, mais peuvent en être des circonstances accessoires. — Résumé.

§ 2. — *Des Caractères et des Éléments de la notion du Sublime.*

Caractère général du Sublime. — Exposition des différents systèmes. — Recherche des véritables éléments du Sublime. — Exemples. — Le Sublime éveille en nous plusieurs idées à la fois. — Il fait naître des idées d'un ordre supérieur et qui élèvent l'âme. — Il réside essentiellement dans l'esprit. — Critique de quelques opinions sur le Sublime. — L'ordre et le beau, comme le désordre et même la laideur, peuvent produire le Sublime. — Différence essentielle du Sublime et du Beau : Le Sublime consiste dans l'infini opposé au fini, lequel s'annule devant lui. — Idée du néant dans le Sublime. — Apparition d'une beauté et d'une harmonie d'un ordre supérieur. — Résumé des caractères du Sublime.

CHAPITRE III.

MÉTAPHYSIQUE DU BEAU ET DU SUBLIME.

§ 1. — *Métaphysique du Beau.*

eau est une idée de qualité. — Élément général des idées de qualité. L'étude des modifications de la substance n'est pas séparable de celle la substance elle-même. — Théorie de la substance. — Union étroite indissoluble de la force et de la quantité dans la substance. — Quantité intelligible et quantité matérielle. — Idées de perfection et idées grandeur. — Théorie de l'existence. — Unité et pluralité. — Lois développement intérieur de l'être. — L'infini, mode universel d'existence. — Conséquences en ce qui concerne la beauté. — Comment il se eut que la substance en se modifiant ait de la beauté ou soit privée de tte qualité. — Confirmation psychologique. — Beauté essentielle et auté accidentelle de l'âme. — Possibilité de la beauté et de l'absence beauté saisie dans nos idées. — Éléments du Beau rattachés aux éments de la substance. — Définition du Beau. — Systèmes qui se pprochent de la véritable notion du Beau. — L'idée du Beau est une ée de perfection. — Conséquences. — La beauté n'est pas une qualité e, mais elle varie avec le but des êtres qui en sont doués. — Différence du Beau et du Parfait. — Opinion des auteurs qui ont confondu deux notions. — Réfutation. — Différence du Beau et du Vrai. — stèmes qui identifient ces deux idées. — Réfutation. — Théorie de la leur. — Différences du Beau et du Bien 190

§ 2. — *Métaphysique du Sublime.*

ifférents ordres d'infinis : infinis relatifs et infini absolu. — Annulation n infini devant l'infini supérieur. — Il n'y a pas d'infiniment petit et ifiniment grand absolus. — Exemples de l'annulation d'un infini ant un autre. — Différence fondamentale du Beau et du Sublime. — nment s'opère dans le Sublime le passage de l'infini relatif à l'infini olu. — Conséquences pour la production du Sublime dans les arts. — inition du Sublime. — Conclusion 246

CHAPITRE IV.

DES DIVERSES ESPÈCES DU BEAU ET DU SUBLIME.

§ 1. — *Des espèces et des nuances du Beau.*

Il n'y a qu'une notion du Beau, mais il y a différentes espèces de beauté. — Beau mathématique ou géométrique et Beau dynamique ou expressif. — De la Beauté absolue, attribut de l'être divin. — Du Beau idéal. — Ce que c'est que le type intelligible d'une chose. — L'unité. — L'essence. — La forme. — Beauté idéale essentielle ou indéterminée. — Beauté idéale individuelle proprement dite. — Opinions diverses sur le Beau idéal. — Discussion. — Réponses aux objections. — Applications. — Des formes et des proportions humaines. — Concordance des lignes qui constituent les formes extérieures de l'homme. — Exemples des deux espèces de beauté idéale. — Sculpture antique. — Réponse aux arguments de Kératry contre le beau idéal dans les arts figuratifs. — L'idéal dans la Musique et dans la Poésie. — Beauté spirituelle et beauté sensible. — Du Beau conventionnel. — Causes des variations du Goût. — Des nuances du Beau : l'agréable, le gentil, le joli, le charmant, le délicat, le gracieux, l'élégant, le noble, le grand, le majestueux et le sévère. . 2

§ 2. — *Des différentes espèces du Sublime.*

Exposition et réfutation de la division du Sublime en Sublime mathématique et en Sublime dynamique. — Du temps et de l'espace. — Raisons pour lesquelles on ne peut admettre différentes espèces du Sublime. — De la division en sublime religieux, sublime moral et sublime physique. — De la division en sublime terrible, sublime noble et sublime magnifique. — De quelques autres divisions du Sublime. — Il n'y a pas de nuances du Sublime. — Du merveilleux, du mystérieux, du surnaturel, du terrible et du colossal. — Le contraire du Sublime n'existe pas. — De l'horrible, du monstrueux, du bas, de l'ignoble. — Du ridicule, du rire, du comique, etc. 31

CHAPITRE V.

DU SENTIMENT DU BEAU ET DU SUBLIME.

§ 1. — *Du sentiment du Beau.*

éfutation du système qui fait du Beau l'objet du sentiment et du Bien l'objet de la volonté. — Le Beau n'est pas l'objet propre de l'amour. — La volonté et l'amour sont deux faces d'une seule faculté : le sentiment. Leur objet commun est le Bien. — De la nature du sentiment en général : c'est l'unité dans le développement de l'être devenue la source d'une jouissance intérieure. — Du sentiment du Beau subordonné au sentiment du Bien. — Equilibre entre le plaisir de l'esprit ou la contemplation et le plaisir de l'âme ou la possession du bien. — Caractères particuliers du sentiment du Beau. — Effet du sentiment du Beau. — Génération dans la beauté. — Citation du Banquet de Platon. — Les éléments du Beau causent à l'âme un plaisir nécessaire. — Réfutation de l'opinion de Hutcheson. — Génération intérieure et génération extérieure. — Du rôle de la beauté dans la création. — Le sentiment du Beau inspire le désir d'union. — La satisfaction que procure le Beau n'est pas désintéressée. — Discussion de l'opinion contraire. — Le Beau est utile à l'âme. — Du Goût. — Examen des différentes opinions sur la nature du Goût. — Education du Goût. — De l'imagination poétique ou artistique. — Du Génie. — De l'inspiration et de l'enthousiasme. 326

§ 2. — *Du sentiment du Sublime.*

ce de contradiction que renferme le sentiment du Sublime. — Explications proposées par différents auteurs. — Véritable explication fournie la théorie de l'infini. — Différence du sentiment du Beau et du sentiment du Sublime. — Conditions pour éprouver le sentiment du Sublime. Conséquences pratiques. Citation de Longin. 379

ERRATA.

Page	76,	ligne	30,	au lieu de :	*quelqu'affection*, lisez : *quelque affection.*
»	83,	»	6,	»	*qu'elle-même offre*, lisez : *qu'elle nous offre.*
»	101,	»	5,	»	*l'infinie*, lisez : *l'infini.*
»	118,	»	18,	»	*celle-là*, lisez : *celle.*
»	137,	»	8,	»	*qu'elle*, lisez : *qu'il*
»	143,	»	10,	»	*et divisant*, lisez : *et en divisant.*
»	148,	»	19,	»	*l'intérieur*, lisez : *l'extérieur.*
»	225,	»	2,	»	*anime*, lisez : *l'anime.*
»	241,	»	30,	»	*toute*, lisez : *tout.*
»	247,	»	33,	»	*considèrera*, lisez : *considérera.*
»	254,	»	23,	»	*un infini absolu*, lisez : *l'infini absolu.*
»	327,	»	29,	»	*traitent*, lisez : *traitant.*
»	338,	»	22,	»	*ces*, lisez : *ses.*
»	371,	»	29,	»	*l'existence*, lisez : *l'introduction.*
»	373,	»	14,	»	*égard*, lisez : *égards.*
»	378,	»	8,	»	*semble*, lisez : *semblent.*

RECHERCHES PHILOSOPHIQUES

SUR LES PRINCIPES DE LA

SCIENCE DU BEAU

Bruxelles. — Typ. de A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, rue Royale, 3, imp. du Parc.

RECHERCHES PHILOSOPHIQUES

SUR LES PRINCIPES DE LA

SCIENCE DU BEAU

Ouvrage auquel l'INSTITUT IMPÉRIAL DE FRANCE (Académie des sciences morales et politiques) a décerné une mention honorable au concours de 1860

PAR

PAUL VOITURON

AVOCAT A LA COUR D'APPEL DE GAND

« L'homme en apercevant la beauté sur la terre, se ressouvient de la beauté véritable. »

PLATON.

TOME II

PARIS

Ancienne maison Treuttel et Würtz

E. JUNG-TREUTTEL, LIBRAIRE

RUE DE LILLE, 10

BRUXELLES

A. LACROIX, VERBOECKHOVEN ET Cie

IMPRIMEURS-ÉDITEURS

RUE ROYALE, 3, IMPASSE DU PARC

1861

Tous droits réservés.

BIBLIOTHECA · BODLEIANA ·
HONORI
BVS
TEM
PORA

RECHERCHES PHILOSOPHIQUES

SUR LES PRINCIPES DE LA

SCIENCE DU BEAU.

CHAPITRE VI.

—

DU BEAU MORAL ET DU BEAU INTELLECTUEL.

—

§ 1er. — Du Beau moral.

Dans les chapitres précédents nous avons montré que le Beau n'est en réalité ni le Bien ni le Vrai, mais qu'il est inséparable de ces deux idées, et qu'il exige toujours une certaine multiplicité de termes ou de rapports. Nous avons établi aussi qu'il ne peut se manifester que dans le développement de l'être, et qu'il a pour éléments essentiels l'ordre et la vie apparaissant avec facilité. La combinaison de ces deux éléments et la considération des différentes substances qui peuvent avoir de la beauté, nous ont fait découvrir ses diverses espèces. Si le Beau est un par sa notion générale, il se diversifie à l'infini par suite de la prédominance de l'un de ses deux éléments, et à cause de la nature générique ou individuelle des substances dont il est une qualité, une modification. En nous plaçant à ce dernier point de vue, nous avons admis d'une part le Beau spirituel et de l'autre le Beau sensible. Le premier est un attribut de l'être pensant qui le réalise plus ou moins en se développant; le second peut

se rencontrer dans la forme des êtres corporels. De plus, développement de l'être spirituel résultant à la fois de l'obser- tion des lois morales et de l'acquisition des vérités, le B spirituel se subdivise en Beau moral et en Beau intellectuel. son côté, le Beau sensible se partage en Beau naturel ou réel en Beau artificiel ou artistique. Nous allons examiner ces diver espèces du Beau, afin de compléter notre théorie et de vérifi l'exactitude des principes auxquels nous sommes parvenus p l'étude directe de la pensée.

Lorsque l'on considère les actions humaines dans leurs résu tats plutôt qu'en elles-mêmes, on dit qu'elles sont bonnes ou ma vaises. De même, les moyens employés pour arriver au b reçoivent la qualification de bons ou de mauvais, si c'est considération de la fin qui domine dans l'appréciation que l'o en fait. Mais si on les envisage en eux-mêmes, sans porter u attention expresse sur le résultat ou le but, ces moyens da certains cas sont désignés sous le nom de beaux. Selon donc q l'on considérera principalement la fin ou les moyens, les actio humaines pourront être appelées bonnes ou belles, mauvaises o laides.

Mais à quelles conditions une action sera-t-elle belle, indifi rente ou laide? D'après les principes établis, elle sera belle, elle est conforme à l'ordre véritable et si elle manifeste libreme ou avec facilité la vie spirituelle; indifférente, si ces deux élémen n'apparaissent que faiblement; laide enfin, si elle est contrai au but éternel de l'être spirituel et à l'ordre absolu de la créatio ou bien encore si elle trahit le désordre, la faiblesse morale et révolte des passions.

Pour vérifier ce que nous venons de dire, nous devons cons dérer d'abord l'harmonie des lois morales prises dans leur gén ralité. Cette harmonie constitue la beauté essentielle de l'ord éternel et absolu que l'homme a pour mission de réaliser lui-même et dans la société. Individualisée en quelque sorte da les actions humaines, elle devient le beau moral proprement d mais il est impossible de s'en rendre compte si on ne la sai

d'abord dans sa source même, dans son idéal en Dieu. Examinons donc l'ensemble des lois auxquelles nous devons conformer nos actions, et tâchons d'y découvrir la cause de la beauté qui y éclate. Cette beauté que les hommes ont proclamée dans tous les temps et dans tous les lieux, ne saurait être niée par quiconque possède une intelligence droite, un cœur sincère et pur.

Pour qu'il y ait de la beauté il faut l'ordre et la vie. Mais l'ordre suppose un but en vue duquel tout est coordonné; ce n'est que sous ce rapport que le but peut être envisagé ici, sinon ce serait le bien qui nous apparaîtrait. Recherchons donc si dans la nature immuable des choses, il y a un but assigné aux actions humaines, et quel il peut être?

Si nous jetons nos regards sur le monde des sens, nous voyons que tout y obéit à des lois. Les planètes gravitent autour du soleil d'après des lois fixes; les êtres de la nature inorganique suivent les lois de l'attraction; les plantes et les animaux ont leurs lois de formation, de conservation, de transformation et de destruction. Notre corps est soumis aux mêmes lois que les êtres animés de la création. Ce qui pense et veut en nous serait-il seul livré au hasard; notre âme ne doit-elle obéir à aucune loi; peut-elle se déterminer au gré de ses caprices; est-elle abandonnée à elle-même ou le jouet des circonstances extérieures? A cette question, l'intelligence presque toujours faible et vacillante peut douter un instant; emportée par de fausses apparences ou des raisonnements trompeurs, elle peut même arriver à admettre la désespérante doctrine du hasard dans le monde moral. La conscience, elle, n'hésite pas, et malgré les efforts de l'erreur ou de l'esprit de système, elle proclame invinciblement l'existence d'une règle pour notre volonté et nos actions; elle affirme le *devoir*.

Oui, nous sentons en nous quelque chose qui nous pousse à agir, car agir c'est augmenter notre être, c'est nous améliorer. Mais nous entendons aussi une voix intérieure qui nous dit que nous ne devons pas agir sans but et sans règle, que nous ne sommes pas créés sans motifs, mais que nous avons une destinée à accomplir.

Cependant, cette voix qui s'impose à notre volonté, d' vient-elle? De nous-mêmes? N'est-ce pas une contradictio Pourquoi nous donner à nous-mêmes une direction d'activité, nous y astreindre? Agissons comme il nous convient, selon no caprice ou l'impression du moment..... Pourtant, si nous cédo à ce sentiment d'orgueil, si dans une folle pensée d'indépendan absolue, nous méconnaissons la voix qui retentit en nous, méprisons son commandement, nous sentons bientôt que ce n'e qu'au prix d'une souffrance intérieure, d'un affaiblissement d'une déchéance de notre être. Qu'est-ce donc que cette voix d la conscience?

Si nous l'interrogeons, nous ne tardons pas à comprendr qu'elle ne veut que notre bien, et que dans la soumission à se ordres nous trouvons un apaisement intérieur, une douce quiétud et comme l'épanouissement de notre être. C'est une lumière qu nous éclaire et nous empêche de nous égarer; elle nous montr un but : notre bonheur et notre intérêt suprême. Mais pour obéi à ses ordres que de fois cependant ne devons-nous comprimer le élans de notre cœur et nous détourner d'un objet aimé ou arden ment désiré?

Cette voix intérieure s'impose à nous avec une autorité absolue elle est toujours la même, grave, impérieuse, immuable. Nou pouvons nous étourdir, l'étouffer un instant; dès qu'elle peu se faire entendre, nous la reconnaissons avec les mêmes caratères. Elle est indéfectible et obligatoire. Notre conscience por en elle-même sa récompense ou son châtiment.

Nous trouvons donc en nous une loi absolue, permanent immuable et incorruptible. Elle ne peut venir de nous qui n sommes ni absolus, ni immuables, ni infaillibles. D'où nou vient-elle donc? De Dieu qui seul possède ces qualités. Ce qu Dieu veut, c'est la perfection de sa créature, parce que l'ordr éternel des choses est parfait en lui et qu'il ne peut vouloi que conformément à cet ordre. La raison d'accord avec l conscience nous montre que notre but est le bien ou la pe fection.

Obéir à la loi de notre nature et à la volonté de Dieu, c'est ›tre *devoir;* exiger les moyens d'obéir à la loi quand ces moyens ›us manquent ou nous sont contestés, c'est notre *droit.* Ici ›late un ordre admirable.

Notre devoir est de tendre au bien; le bien est notre intérêt ›prême, l'objet essentiel de notre amour. Cependant, on entend ›uvent opposer l'intérêt au devoir et dire que l'amour doit être ésintéressé. Lorsque l'on s'exprime ainsi, l'on n'a en vue que le ›ux intérêt, l'intérêt égoïste et contraire à l'harmonie générale, elui qui n'est tel pour nous que par l'effet de notre ignorance et e nos préjugés.

Le devoir et l'intérêt véritable ont le même fondement, le même ut. Qu'est-ce que le devoir? c'est une règle imposée à la volonté. Iais toute règle suppose un but, et le but d'un être ne peut être ue son bien. Nous saisissons en Dieu un idéal que nous devons éaliser; dans cette réalisation nous devons nécessairement rouver notre bonheur. D'un autre côté, quel est notre véritable ›térêt? C'est encore notre perfection, notre bien, notre bonheur; et tout cela nous ne pouvons l'obtenir qu'en nous rendant onformes au type idéal que notre raison saisit au fond d'elle-›ême et en Dieu.

Logiquement le devoir et l'intérêt sont distincts; mais au fond e ne sont que deux manières différentes de considérer une seule t même chose : le bien que l'être spirituel doit réaliser par l'usage e sa liberté. Sans doute, le devoir parle plus énergiquement en ›ous et s'adresse à la fois à l'intelligence et au sentiment, tandis ue l'intérêt suppose avant tout l'exercice de l'entendement; par uite le premier est moins sujet à l'erreur que le second. Cependant, vouloir les séparer est une chose impossible; ce serait ôter à la morale sa sanction naturelle. L'homme n'agirait pas s'il n'avait n vue son bien propre. Quand il aperçoit le bien, il tend invinci›lement à le réaliser, parce qu'il ne peut s'empêcher de l'aimer et e le vouloir posséder. C'est une loi de sa nature. Pour faire omprendre à l'homme son devoir, il suffit de lui montrer son éritable intérêt. Au fond, l'homme n'a d'autre obligation que de

se soumettre à la raison, et celle-ci ne peut lui proposer intérêt réel ou son bien.

L'amour, dit-on encore, doit être désintéressé, et c amour que nous devons accomplir notre devoir. — Mais la c sance de ce qui est utile n'exclut pas l'amour. L'étude d mêmes nous montre, au contraire, qu'il doit toujours s' sur la connaissance. Faits pour connaître, nous pouvons l ment calculer notre intérêt. Il n'y a là rien de blâmable. l'est, c'est de mettre les passions et l'amour des biens pér au-dessus du devoir et de l'intérêt éternel. Pourquoi donc n rions-nous calculer d'abord notre intérêt véritable, puis l'a toute la puissance de notre âme? C'est précisément dans ce de la pensée et de l'amour que se trouve notre perfection. était dans l'ordre nous aurions de la peine à concevoir la sentiment et de la raison. Quelle ne serait pas, en effet, la notre amour, s'il nous était donné de prévoir toutes le quences de nos actes? L'erreur et le doute rendent notr faible et chancelant. Cependant, dans notre condition nous trouvons souvent en nous une sorte d'instinct qui rectifie les erreurs de notre intelligence, qui nous empêche attacher au faux intérêt, à l'intérêt égoïste et injuste. qu'en ce sens qu'il est vrai de dire que l'amour est désin Mais notre intérêt véritable étant le bien et notre amour y invinciblement, cela ne peut être que relatif. Dans le vrai mot, l'amour n'est jamais absolument désintéressé. L'am des quiétistes est une contradiction manifeste que l'E condamnée avec raison.

C'est donc une erreur d'opposer l'intérêt au devoir. d'opposé au devoir et par conséquent au bien, que le faux celui qui n'a pour objet que la jouissance des biens pér L'intérêt de l'âme, éternel par essence, est synonyme de bi conséquent de devoir.

L'accord que nous venons de constater entre le devoir, et le bien, n'est pas le seul qui existe dans l'ordre moral. L' ne vit pas isolé, il est rattaché à ses semblables par mi

dont le premier est l'unité de nature. Dans la pensée divine, le bien de chaque homme se lie au bien de tous et même au bien de la nature entière. L'unité et la simplicité du plan de Dieu doivent nous faire admettre une harmonie entre tous les êtres de la création. Le bien de l'ensemble résulte du bien de chaque créature; aucune n'est sacrifiée, mais toutes ont une part d'être et de vie conforme au plan général. L'intérêt des individus s'accorde avec l'intérêt de tous pour constituer un ordre parfait.

Il n'est rien qui n'ait sa raison d'être dans l'ordre éternel des choses. Toutes les créatures font partie du système de la création et ont entre elles des rapports éternellement déterminés dans l'entendement divin. La perfection de chacune dépend de la perfection de toutes et de la perfection des rapports qui existent entre elles. Mais il y a une subordination d'intérêts. L'accord du devoir et de l'intérêt nous a montré qu'une entière abnégation est impossible, et que si elle pouvait exister, elle serait contraire à l'ordre éternel. Il y a des degrés dans les devoirs, les intérêts et le bien; nos devoirs envers Dieu priment ceux que nous avons envers nous-mêmes, envers les hommes et en un certain sens envers la nature extérieure; mais il n'y a pas d'opposition, tout se coordonne pour former l'ordre général.

Chacune de nos actions intéresse donc à des degrés divers, Dieu et tous les êtres créés parce qu'elles peuvent altérer l'harmonie des plans divins, détruire les rapports établis et par conséquent causer le mal. L'homme ne peut se considérer comme indépendant dans le monde et ne penser qu'à soi. Que serait-il sans le secours des agents extérieurs, sans le travail des générations antérieures, sans l'assistance presque continuelle de ses semblables? Il doit donc travailler au bonheur d'autrui s'il veut travailler à son propre développement. Essayer de séparer l'intérêt de l'individu de l'intérêt général c'est poursuivre une chimère. Le véritable intérêt de l'individu doit se concilier avec l'intérêt de tous.

Approfondissons cette idée et nous verrons paraître davantage encore l'ordre admirable du plan divin de la création.

Dans toutes les idées, avons-nous dit, il y a deux éléments : le

général et le particulier, l'unité et la pluralité. Dieu, être absol ment parfait et raisonnable, n'a pu créer que conformément à s idées ou types éternels des choses. Par conséquent l'humani contiendra les deux éléments dont nous venons de parler : l'uni et la diversité. La nature humaine par son côté général est une la même dans tous les hommes. Par là le genre humain forme tout indissoluble; chacun trouve dans autrui un frère dont le bo heur ou le malheur l'intéresse. Mais cette communauté de natu n'est pas le seul mobile qui pousse l'homme à s'unir à ses sem blables; il y est poussé aussi par les différences qui résultent po tous de l'élément individuel. Cherchons à en déterminer ici raison.

Dès que plusieurs individus de même nature existent, le existence doit avoir une raison dans l'entendement divin. Ces êtr doivent différer entre eux, sans cela ils se confondraient et l'espr ne pourrait les discerner. C'est ce que Leibnitz a nommé le pri cipe de la *raison suffisante* et le principe des *indiscernables*. Il résulte qu'il manque quelque chose à chaque être, en d'autr termes qu'il y a plus dans l'ensemble que dans l'individu. Celui-c en effet, n'épuise point toutes les manières d'être possibles genre. On voit par là que les rapports qui s'établissent entre l hommes ont pour but de les compléter mutuellement et de fa participer autant que possible chacun d'eux aux qualités de l'espè entière. Il y a entre tous une dépendance évidente et nécessai Si l'union était complète, chacun verrait sa perfection individuel augmentée de toute la perfection de l'espèce, ou plutôt sa perfe tion consisterait à la fois dans la perfection de sa nature propre e dans celle des rapports qu'il soutient avec ses semblables. Il en e de même des relations de l'homme avec la nature extérieure, ca celle-ci lui est nécessaire comme la société de ses semblables, mai à un degré inférieur. Cette dépendance mutuelle de tous les êtr de la création est attestée à la fois par l'expérience et par la raison elle a reçu le nom de *solidarité*. Plus étroite entre les homme elle existe à quelque degré entre tous les êtres créés.

Par elle, l'homme souffre de tous les dérangements apportés au

lois de la nature, alors même qu'il n'en serait pas la cause directe et volontaire. Les conséquences du dérangement de ces lois ne peuvent tomber, en effet, que sur les êtres pour lesquels celles-ci sont faites. C'est ce qui nous explique la transmission du mal dans l'humanité. Par elle encore, les hommes ont une action directe les uns sur les autres, quoique cette action admette une infinité de degrés. Nous sommes donc, dans une certaine limite, responsables des actions d'autrui, et nous avons tous en réalité charge d'âmes, comme l'enseigne le christianisme.

C'est surtout dans l'ordre spirituel que l'harmonie se découvre. Nous avons montré ailleurs dans quelle dépendance nous sommes de Dieu; la dépendance mutuelle des âmes n'est pas moins évidente. Il y a entre elles une diversité infinie; chacune se complète par son union avec les autres. Dans l'union générale du genre humain, il y a des unions particulières plus ou moins étroites, déterminées par des causes rationnelles. Ainsi, la distinction des sexes ne peut pas tenir exclusivement à une différence de l'organisme; il faut admettre une différence correspondante dans les âmes, sans détruire cependant l'unité du genre humain et l'égalité de nature des êtres spirituels. Il y a donc parmi les âmes deux grandes catégories : chez les unes l'intelligence et l'activité dominent, chez les autres le sentiment et la passivité, ce qui n'exclut en aucune façon les facultés essentielles à l'esprit. De là, une première cause d'union entre elles. Puis viennent les mille différences de qualités qui, en se combinant avec des ressemblances générales ou individuelles, sont la cause de liens particuliers au sein de l'union générale. Si nous étions de pures intelligences, l'union serait complète, l'harmonie parfaite. Chacune de nos pensées se refléterait dans toutes les âmes, et il se formerait une hiérarchie naturelle fondée sur le mérite individuel et sur l'excellence de nature. L'estime générale serait la récompense de la vertu et du savoir. Le démérite, au contraire, serait puni d'une sorte d'excommunication; le lien spirituel se relâcherait par le fait, et à côté de la punition qui nous vient de Dieu et de la conscience, se placerait une peine sociale parfaitement proportionnée à l'infraction de la

loi morale. Tel est l'idéal de la solidarité humaine que tend à réaliser le progrès moderne. C'est la communion spirituelle du genre humain avec sa hiérarchie véritable, hiérarchie qui n'exclut pas mais présuppose la fraternité universelle fondée sur l'unité, et qui forme, dans sa partie la plus pure, ce que le christianisme a nommé la communion des saints.

Dieu n'a rien créé d'inutile. Chaque âme est nécessaire aux autres, toutes le sont à chacune. L'intérêt général se concilie avec l'intérêt individuel, ou plutôt il en est le résultat, de même que le devoir pour chacun se confond avec son intérêt suprême. Les sociétés humaines doivent tendre sans cesse à réaliser sur la terre l'harmonie spirituelle que la raison découvre. Le progrès est la marche de l'humanité vers la réalisation aussi parfaite que possible de l'ordre moral conçu éternellement dans l'entendement divin. L'adoucissement progressif des lois pénales montre que l'approbation et la désapprobation publiques tendent de plus en plus à devenir le principe de l'ordre dans la société, et à remplacer la force matérielle qui d'abord a été le seul moyen de gouvernement. La véritable société a sa racine dans les âmes; l'opinion publique doit donc être le grand moyen d'ordre pour les hommes qui vivent réunis. La régénération de la raison humaine se fait par l'action combinée de la science, de la religion et des pouvoirs sociaux ou du concours de tous. L'ordre véritable, conforme aux plans éternels de Dieu, reparaît ainsi peu à peu sur la terre.

Mais si de l'ordre spirituel nous descendons à l'ordre matériel, nous retrouvons encore une harmonie fondamentale sous le désordre dans lequel le mal a plongé l'humanité. La division du travail et l'échange des produits nous rendent solidaires malgré nous. L'isolement est impossible; même dans l'état sauvage il y a une dépendance mutuelle pour la chasse et la pêche. Sans une association quelconque avec ses semblables, l'homme ne pourrait satisfaire ses premiers besoins, il périrait. Dans les sociétés plus avancées, la division du travail ne se fait pas d'une manière arbitraire; chacun choisit le genre d'industrie le mieux approprié à ses goûts et à ses aptitudes. Les passions, les circonstances, la néces-

sité, l'entraînement, une fausse direction donnée à l'éducation, peuvent nous tromper et nous faire entreprendre une carrière qui ne nous convient pas, mais presque toujours il arrive un moment où nous nous apercevons de notre méprise. Si donc on va au delà du désordre qui existe dans l'organisation actuelle du travail, on devine un ordre admirable dont les traces semblent se révéler par des exemples plus ou moins communs, mais parfois éclatants. Si l'homme a été condamné au travail, la sagesse et la providence divines doivent nous faire admettre qu'il peut trouver en lui et hors de lui les moyens d'accomplir sa destinée. Jusqu'ici la terre et les forces naturelles n'ont pas fait défaut à l'humanité. L'économie politique enseigne, en effet, que les privations qui ont affligé les hommes dans les temps passés, provenaient presque toujours d'une mauvaise distribution des richesses et des obstacles apportés à la production. Est-ce l'ouvrier qui doit manquer à l'œuvre, et certains produits qui nous sont nécessaires, sont-ils impossibles parce que nul n'est apte à les fabriquer? L'expérience prouve encore le contraire. Partout, quand un besoin s'est fait sentir, les hommes sont parvenus à le satisfaire. Les besoins du corps ont été satisfaits les premiers; ceux de l'esprit sont venus après. Les produits destinés aux nécessités ordinaires de la vie, trouvent de nombreux producteurs; les autres exigent du travailleur une éducation plus ou moins longue et des qualités qui ne se rencontrent que rarement. En examinant l'ensemble des besoins et le degré de développement moral et intellectuel dans les sociétés, on se convainc aisément que chaque invention est venue en son temps, si même elle ne l'a souvent devancé. L'expérience conduit donc à admettre que chacun a été doué en naissant d'aptitudes ou de facultés spéciales en vue des productions nécessaires à l'humanité, et que, sous ce rapport encore, il y a dans les plans de Dieu, un ordre tout aussi admirable que celui qui existe dans le monde purement spirituel.

Mais quoi, dira-t-on, si chacun a une aptitude spéciale et innée pour certains travaux nécessaires à l'humanité, il aura le devoir de s'y consacrer exclusivement, et la société aura un droit corrélatif

susceptible d'une sanction matérielle. De droit naturel chacun pourra exiger des instruments de travail, mais pourra être aussi contraint au travail une fois son aptitude constatée. Les hommes ne vont-ils pas être parqués comme des bêtes de somme ou classés comme des machines à production? Qu'est-ce que cet ordre social inflexible, basé sur les aptitudes des travailleurs? Le cœur se glace à la pensée d'une société transformée en vaste atelier, où chacun une fois classé serait assujetti à fournir une tâche toujours la même, et pourrait être puni en cas de refus ou de négligence. Est-ce là la beauté? et le sentiment que celle-ci nous fait éprouver ressemble-t-il au sentiment que fait naître l'idée d'une pareille organisation? Non, nous l'avons prouvé ailleurs, l'ordre ne suffit pas, il faut le mouvement et la vie, ce quelque chose qui sort du fond même de l'être et le manifeste au dehors. Or, la véritable vie d'une organisation sociale, même au point de vue de la seule production matérielle, qu'est-ce autre chose sinon la liberté?

Il faut que tous les travailleurs puissent se classer librement d'après les indications que leur nature leur fournit. La seule mission des pouvoirs sociaux est de faire que chacun puisse choisir sa profession, et qu'il trouve par le fait même de son travail la récompense de son activité ou la punition de sa paresse. C'est ce qui condamne le communisme et tous les systèmes d'organisation sociale qui ne laissent pas à la liberté sa place légitime. Sans doute, l'ordre imposé vaudra toujours mieux que le désordre et l'anarchie; mais l'ordre sans la vie ne sera jamais une belle chose. Nous n'avons pas à juger ici le communisme sous d'autres rapports, et à faire voir ses conséquences désastreuses; nous nous plaçons uniquement au point de vue des conditions de la beauté de l'organisation sociale, pour montrer qu'il ne satisfait pas l'une des plus fortes aspirations de la nature humaine.

Ce que nous disons des sociétés considérées au point de vue de l'ordre préétabli des aptitudes pour des travaux spéciaux, nous le disons aussi de l'ordre spirituel qui nous est apparu en étudiant la notion du devoir et la dépendance mutuelle des âmes. Si cet ordre ne dérive que de la volonté et de l'action directe de Dieu,

nous n'apercevons plus que la beauté en lui; hors de lui c'est un ordre sans vie qui ne nous parle plus, et ne peut nous intéresser. Que faut-il donc pour que l'ordre admirable que nous avons découvert s'anime et brille du plus vif éclat? Il faut qu'il soit le résultat de l'action des forces propres des créatures intelligentes, et par conséquent dans une certaine mesure de leur liberté.

Qu'est-ce que la liberté? Nous avons établi que toute substance est active à quelque degré. En un sens général, un être est dit libre lorsque les puissances de sa nature peuvent se déployer sans résistance, sans rencontrer d'obstacles. Pour en juger il faut donc connaître les lois de sa nature. Or, si cela nous est difficile pour les choses extérieures, il en est autrement de nous-mêmes. Nous saisissons notre pensée dans son fond; nous pouvons nous rendre compte de la nature de son activité et du mode suivant lequel elle s'exerce. Nous pouvons donc savoir ce qu'est notre liberté intérieure ou notre *libre arbitre*.

Plus notre force d'initiative est grande, plus aussi nous nous sentons libres; la liberté, en effet, ne peut consister dans un engourdissement de la pensée. Notre intelligence est essentiellement active, sa mission est de connaître la vérité; plus elle connaît, plus notre être spirituel est parfait, plus par conséquent nous sommes libres, car la liberté ne saurait se trouver dans l'ignorance, ou dans des actions faites sans connaissance de cause. Enfin, notre volonté n'est ferme que lorsqu'elle s'attache à la vérité et au bien; or, la liberté ne peut résider dans une volonté sans force, dans une volonté faible ou vacillante, dominée par les passions et les circonstances extérieures, portée au mal et à l'erreur. Donc, l'homme qui jouit de la perfection de sa nature possède la vraie liberté intérieure. L'homme de bien, a-t-on dit, est seul libre.

Cependant, on définit d'ordinaire la liberté : la faculté de prendre une résolution, de se déterminer soi-même. Mais en y réfléchissant, on ne tarde pas à s'apercevoir que cette faculté ne s'exerce point au hasard, sans motifs et sans but; l'idéal de la

liberté sans cela serait la folie, ce qui en est au contraire la destruction. Nous voulons toujours le bien, comme le remarque Platon, même lorsque nous fesons le mal. Nous ne sommes donc essentiellement libres que pour le bien, et lorsque nous choisissons le mal, en réalité notre liberté se détruit elle-même.

Est-ce à dire que nous serions libres si l'on nous mettait dans la voie du bien et que l'on nous contraignît d'y marcher? Non; cela peut être utile comme thérapeutique de la volonté lorsqu'elle est viciée; mais le but sera toujours de faire qu'elle puisse se porter au bien de son propre mouvement. C'est qu'il est dans sa nature d'avoir constamment l'initiative, et par conséquent le soin de sa propre direction. Que serait une force intelligente, si elle n'avait précisément pour caractère de trouver en elle-même les motifs de ses déterminations? Rien sans cela ne la distinguerait des forces aveugles de la nature.

La liberté est le moyen donné à l'homme de réaliser l'ordre et par suite la beauté dans son développement moral. Sans doute, dans cette œuvre immense, il ne lui a été accordé qu'une part très restreinte; ce qui vient de Dieu dépasse de toute la distance de l'infini, ce qui vient de la créature libre. Mais Dieu n'imprime directement la beauté à l'ordre moral, comme reflet de sa beauté propre, que dans ce que cet ordre a de général; l'action des créatures peut l'altérer ou l'augmenter. Ceci n'empêche pas que lorsque l'homme réalise son bien individuel, il ne se conforme à l'ordre absolu, et qu'il n'agisse avec le concours de Dieu. Ce qui est incréé, l'harmonie des essences et des types intelligibles dans l'intelligence divine, ne peut se confondre avec ce qui est créé, avec l'ensemble des êtres spirituels ayant une action propre sur eux-mêmes. La beauté en Dieu est le développement de sa substance éternelle; la beauté dans l'ordre moral créé en est l'image; elle y est réalisée à la fois par Dieu dans la partie générale et plus spécialement par la créature dans les détails infinis. C'est en ce sens que l'on peut dire que la beauté essentielle de l'ordre moral est la qualité d'un tout qui constitue le monde des intelligences. Les êtres spirituels par leur côté général forment une unité, et c'est

dans le développement de cette unité, image de l'Être suprême, que nous apparaît la beauté morale.

Nous voyons maintenant comment doit se produire, dans le monde des intelligences, l'ordre conforme à l'harmonie nécessaire du plan divin. Il faut qu'il résulte de la force d'initiative des âmes et de la direction constante donnée par elles-mêmes à leur volonté. Tel est le *Beau moral* dans son principe. Il dérive à la fois de l'ordre et de la liberté, et celle-ci part de nous. Mais ne l'oublions pas, nous sommes unis intérieurement à Dieu qui pense et agit avec nous quand nous marchons dans la voie du bien et de la vérité. C'est cet accord merveilleux de la force de l'être intelligent et de la force divine, où la première a l'initiative malgré sa faiblesse et sa dépendance de la seconde, qui produit l'ordre et avec lui la beauté. La beauté du monde moral dépend donc essentiellement de notre union avec Dieu, et cette union loin de détruire la part d'être et de volonté qui nous a été accordée, la conserve, et par là maintient cet élément de vie spirituelle sans lequel la beauté morale ne saurait exister.

L'ensemble des rapports que nous soutenons librement avec la divinité constitue la religion. La beauté morale, dont nous venons de déterminer les conditions, doit s'y manifester nécessairement. Examinons donc les principales religions pour découvrir en elles les conditions de la beauté.

Nous sommes unis intérieurement à Dieu par le fond de notre être et par chacune de nos facultés. En un sens, tous les actes de l'intelligence qui ont pour objet la connaissance de la vérité, et tous les actes de la volonté accomplis par devoir, sont religieux, puisqu'ils nous ramènent à Dieu qui est la vérité et le bien absolus. Cependant, l'on ne donne le nom de religieux qu'à ceux qui ont pour but de nous rattacher à la divinité sans autre considération qu'elle-même. Ce besoin d'union avec l'Être suprême existe toujours dans l'homme, qu'on le suppose dans son état d'intégrité, ou bien déchu, éloigné de Dieu par un abus de sa liberté. En tant que soumis aux prescriptions de la seule raison humaine, ce besoin donne naissance à la religion naturelle; en

tant que réglé par une autorité extérieure, il est la source de religions positives.

La raison nous apprend que notre véritable intérêt est d'être uni à Dieu; c'est donc notre devoir de tendre à cette union par toute les facultés de notre âme, et, pour autant qu'il est nécessaire, ave le secours des puissances extérieures du corps. La religion naturell consiste dans l'adoration de l'Être suprême, en esprit et en vérité Connaître Dieu est le premier des devoirs religieux, ce qui n'e au fond que l'obligation de s'instruire, puisque Dieu est la vérit éternelle et absolue qui contient dans son unité toutes les vérité possibles. Mais lorsque l'intelligence s'élève à la source de tout véritable science, elle sent en même temps son néant; par le fai elle proclame la grandeur et la beauté divines. Le besoin d'unio avec Dieu fait naître l'amour en nous, et cet amour est le plus v qui se puisse concevoir parce que son objet est le bien absolu e la beauté parfaite. Le mal nous éloigne de la divinité; no devons donc le combattre par toutes les forces de notre volonte et, si nous nous sentons trop faibles, demander à Dieu de nous e préserver ou de nous en délivrer. C'est la seule prière que . législateur suprême puisse exhausser, parce qu'il ne peut vouloi que le maintien ou le rétablissement de l'ordre éternellemen conçu dans son intelligence. La connaissance de Dieu et de nous-mêmes, l'adoration de la divinité et la prière constituent toute la religion naturelle de l'homme déchu. Ces différents actes intérieurs se manifestent au dehors, par suite de l'union sympathique de l'âme et du corps, en une sorte de culte extérieur dont l'expression la plus haute est la poésie.

La beauté de la religion naturelle n'est que la beauté de l'âme à son degré le plus élevé. Nous y retrouvons l'ordre qui résulte de la subordination de nos facultés et l'activité libre de notre esprit. Au-dessus apparaît la beauté divine qui se reflète en nous, et au-dessous la beauté sensible des actes religieux extérieurs. Il nous suffit donc de l'avoir signalée.

La plupart des hommes tels que nous les voyons, sont incapa bles de soutenir, par les seules forces de la raison, les rapport

naturels de l'être spirituel avec Dieu. De même que, pour le plus grand nombre, les devoirs d'homme à homme ont besoin d'une proclamation et d'une sanction extérieures, les devoirs de l'homme envers son créateur exigent pour être observés un appui au-dehors. C'est la raison des religions positives, et celles-ci sont spirituelles ou matérielles selon qu'elles supposent ou nient nos rapports intérieurs avec l'Être suprême.

Presque toutes les religions de l'antiquité sont matérielles. Mais les travaux de la critique moderne semblent avoir établi qu'à l'origine de chacune d'elles, on retrouve des traces de la religion naturelle essentiellement spiritualiste (1). L'homme plongé dans les sens n'a pu se maintenir longtemps à cette hauteur; le symbole extérieur prenant dans son esprit la place de l'Être symbolisé, il a bientôt adoré la créature croyant adorer le Créateur. La beauté des religions antiques sera donc presque entièrement matérielle.

Le principe d'ordre domine dans le panthéisme indien; la beauté de cette religion est par conséquent d'un genre inférieur. Le Brahmanisme est un panthéisme que l'on pourrait nommer positif; Dieu est absorbé dans le monde, lequel devient l'élément multiple de son existence. Le firmament, le feu, les astres sont divinisés. La nature extérieure est remplie de l'esprit de Dieu, et l'homme voit en elle une sœur avec laquelle il converse dans un langage dont la poétique beauté n'a été égalée par aucune littérature postérieure. Mais à part ce côté vivant de la religion indienne, on ne rencontre partout qu'immobilité. Les émanations de l'unité suprême constituent un ordre immuable d'où la vie est absente, et qui enserre la société tout entière. Le régime des castes est la conséquence directe des principes de la religion de Brahma; il est le reflet de la beauté froide et inanimée de celle-ci.

Le Bouddhisme doit être placé, sous le rapport de la beauté, au-dessous encore du Brahmanisme. C'est aussi le panthéisme,

(1) E. Quinet, *Le Génie des religions*. Paris 1851.

mais le panthéisme négatif; le monde est absorbé en Dieu; nature extérieure et la personnalité de l'homme sont niées. l sectateurs de cette doctrine cherchent à concevoir une unité c mérique qui exclut à la fois l'élément de diversité et l'élém vital de la beauté. C'est la religion de l'immobilité et de la mc

La religion de la Chine semble dérivée de celle de l'Inde. M son panthéisme au lieu de conduire à la déification de la nat extérieure, conduit à déifier la raison humaine. C'est une esp de rationalisme qui relègue Dieu, unité sans vie, dans des sphè qui nous sont inaccessibles. Le culte de la raison séparée de Di ne peut donner à la société qu'une vie apparente. L'homme pr d'idéal tourne dans un cercle étroit. Ce que la religion du Chin lui montre comme le but à atteindre, c'est l'immobilité dans u sorte de juste-milieu. Nous ne retrouvons donc ici aucun des é ments de la beauté, assez fortement marqués pour mériter l' tention.

L'élément vital se manifeste particulièrement dans la religi de la Perse. L'analogie avec l'antique croyance des Védas y e frappante; mais au lieu de faire dominer dans son panthéis l'unité et l'ordre, c'est le mouvement qu'elle y fait éclater. Di y est révélé à l'homme par les phénomènes de la vie organiq Ormuzd, dieu de la sagesse, de la lumière et de la beauté, comb Ahriman, dieu des ténèbres et du désordre; Mithra, le rédem teur, doit opérer la réconciliation. L'homme a pour mission d faire triompher la lumière, de combattre l'erreur et le vice, et d dompter les puissances malfaisantes de la nature. Cette religion donné naissance à une société guerrière, ce qui révèle assez le pri cipe de désordre qu'elle contenait, et par suite le défaut de beaut Cependant son panthéisme se prêtait, comme celui de l'Inde à poésie. Chaque être de la nature a un esprit ou plutôt un idé avec lequel l'homme peut, par son âme, vivre en communicatio

A la religion des Perses se rattache celle des Germains. Ce c distingue celle-ci, c'est le sentiment de la personnalité qui y plus fortement marqué. Les forces de la nature sont divinisé et deviennent des dieux qui ont une certaine ressemblance a

eux de la Grèce. Les conditions de la beauté ne se retrouvent pas plus ici que chez les Mèdes.

C'est aussi l'apparition du sentiment de la personnalité qui caractérise la religion des Égyptiens. Dieu leur est révélé par la vie organique. L'animal symbolise d'abord la divinité, puis se substitue à elle. Une sorte de trinité plane au-dessus de tous les dieux; elle est représentée par le soleil, la terre ou le fleuve, et par le renouvellement des forces productrices de la nature. De là une apparence d'instabilité dans le principe même de la religion; mais cela ne détruit point l'ordre et la régularité qui se retrouvent toujours dans le système des émanations. Il y a déjà quelque beauté dans la religion des Égyptiens, et c'est à elle qu'il faut attribuer les développements de leur civilisation et de leurs arts.

Les religions de Babylone, de la Phénicie et de la Phrygie se réduisent au culte des astres. L'amour prend en elles une place prédominante. Elles constituent un panthéisme que l'on pourrait nommer sentimental. On y célèbre les fiançailles de la terre et du soleil; ce qui amène un débordement des passions du corps et la recherche des voluptés sensuelles. Une activité inférieure et en soi désordonnée est donc le seul élément que l'on retrouve dans ces religions; elle est insuffisante pour leur donner le caractère de la beauté.

Il en est autrement de la religion de la Grèce et de Rome. Le polythéisme grec est le culte de la beauté. L'homme, après avoir adoré la nature extérieure sous toutes ses formes, arrive à s'adorer lui-même, d'abord dans sa forme corporelle, puis dans ses relations sociales, enfin dans sa nature spirituelle. C'est le polythéisme d'Athènes, celui de Rome et celui d'Alexandrie. Au-dessus des dieux du paganisme on entrevoit confusément un Dieu suprême que la raison seule conçoit et que l'art n'essaie même pas de symboliser. Les dieux eux-mêmes qui ont chacun leur généalogie, paraissent n'avoir été d'abord que la personnification des qualités et des puissances de cet Être des êtres. Mais bientôt les poètes s'emparant des croyances primitives, déjà altérées par le culte de la nature, en ont fait un simple anthropomorphisme. Ils ont divinisé les passions humaines au lieu de donner une forme sensible

aux qualités divines; et comme la beauté inspire l'amour, c'est l beauté de la forme extérieure qu'ils ont adorée. La divinité, exilé de la pensée, semblait parler encore à l'imagination et à l'âme p la beauté de la forme corporelle. Quant au côté intérieur du pol théisme grec, la beauté nous y apparaît aussi, mais moins écl tante. Il y a de l'ordre et de la vie dans cette religion : de l'ordr dans la hiérarchie des dieux, de la vie dans leurs relation résultat du principe d'individualité qui est en eux. C'est ce dernie principe qui a produit la civilisation de la Grèce. Les philosoph moins assujettis qu'ailleurs aux dogmes religieux, ont pu reche cher l'idéal sans lequel le progrès est impossible. Leur action été grande sans doute, mais pas assez néanmoins pour suppléer défaut d'idéal dans la religion, et par conséquent pour préserv celle-ci de la ruine, ainsi que la société qu'elle avait produite. Rome le polythéisme descend jusqu'à divinisier non plus la for et les passions humaines, mais l'homme lui-même.

Dans l'antiquité il est une religion qui se distingue de toutes l autres par son caractère de grandeur et de sévérité; c'est la rel gion hébraïque. Nous n'avons à la considérer ici qu'au point d vue esthétique. Sous ce rapport, il n'y a qu'une seule qualificatio qui lui convienne, c'est celle de sublime. Nous y retrouvons, e effet, les éléments de la notion du sublime : l'apparition, au fon de la pensée, de la beauté absolue, devant laquelle tout ce qui es créé s'anéantit. Tous les autres dieux de l'antiquité sont incarné dans l'univers, le Dieu des juifs est purement spirituel et le mond n'est rien devant lui. Il est celui qui est par soi; nulle image ne l peut représenter. La trinité qui apparaît toujours plus ou moin dans les religions dégénérées de l'Asie, est voilée dans celle-c comme si l'on eût craint que les Hébreux n'eussent été conduits par l'idée de l'évolution intérieure de la divinité, à une conception panthéistique. La religion hébraïque a quelque chose de sombr qui écarte l'idée de la beauté; mais sa sublimité ne saurait êtr contestée; elle a été citée par la plupart des auteurs qui o cherché à déterminer la notion du sublime.

Le christianisme est venu compléter la religion de Moïse et l

donner la beauté qui lui manquait, sans lui ôter sa sublimité. Le christianisme est essentiellement une religion spiritualiste; l'adoration de Dieu en esprit et en vérité en est la première loi. La divinité n'y est pas conçue comme une unité plus ou moins abstraite; le dogme de la trinité apparaît en même temps que celui de l'unité de l'Être suprême. La personnalité des trois termes en Dieu et leur subordination rationnelle, font concevoir en lui des éléments d'ordre et de vie, et par conséquent la beauté. Les rapports de la divinité avec la créature sont empreints du même caractère. Cette religion enseigne que Dieu, pour relever l'homme déchu, est venu lui apporter un secours extérieur en lui révélant ses devoirs religieux et moraux, et le racheter du péché originel en se sacrifiant pour lui sous une forme humaine. Elle se présente comme l'accomplissement d'anciennes promesses dont on retrouve des traces dans presque toutes les religions, et par là elle se relie au développement de l'humanité dans le passé. En offrant à l'homme un idéal dans le Christ, elle devient l'agent le plus actif de ce même développement dans l'avenir. L'homme ne relève plus que de Dieu auquel il est uni intérieurement; l'ordre surnaturel est le véritable royaume du Christ; le gouvernement du monde est abandonné à la raison humaine : cette séparation est le principe même de l'égalité, de la liberté, de la vie et du progrès dans la société. L'immortalité de l'âme est enseignée comme une vérité fondamentale; c'est la vie éternelle dans l'ordre spirituel. Le principe d'unité est proclamé dans le dogme de l'union avec Dieu, dans celui de la communion des âmes et dans le précepte de l'amour du prochain. Mais en conservant au delà des temps la personnalité des créatures intelligentes, la diversité se retrouve avec l'unité, et par conséquent la possibilité de la beauté, ce qui n'existe pas dans les religions qui admettent l'absorption finale des âmes en Dieu. Dans la vie future l'ordre parfait est rétabli; il existe une hiérarchie des âmes selon le mérite de chacune; c'est le règne de la justice absolue. Enfin, l'amour, principe de vie spirituelle, domine tout en ce monde et dans l'autre. Le christianisme, dans sa primitive simplicité, est la religion positive qui se rapproche le

plus de la religion naturelle; sa beauté est du même ordre que la beauté de celle-ci.

Le christianisme est diversement interprété par le catholicisme et par le protestantisme. Voyons comment la beauté s'y trouve réalisée.

Le catholicisme s'attache particulièrement à l'élément d'ordre, mais, sans déserter absolument le côté spirituel du christianisme, il accorde une importance trop grande au côté matériel. Favorable à un haut degré à la beauté extérieure interprétée par l'art, il l'est moins à cette beauté spirituelle qui doit occuper la première place dans l'admiration du chrétien. L'unité tout intérieure du christianisme y est sinon remplacée du moins voilée par l'unité extérieure de l'Église. Le principe d'autorité amoindrit et parfois étouffe l'activité des esprits. L'action surnaturelle que l'on attribue à des actes purement extérieurs, produit le même résultat, et diminue, par conséquent, l'influence des idées chrétiennes sur le développement de l'homme et de la société. Les splendeurs du culte attirent les esprits vers une fausse grandeur et les détournent de la beauté véritable que l'âme seule peut contempler. Les arts, sans doute, par leur côté idéal contrebalancent un peu cette tendance trop matérielle du culte catholique, mais leur action n'étant que secondaire, ne peut ramener complétement celui-ci à la pureté du spiritualisme chrétien. Enfin, la hiérarchie toute spirituelle des âmes dans l'autre monde, traduite en celui-ci par voie d'autorité, conduit à détruire l'égalité des hommes que le christianisme enseigne, et produit dans la société une subordination factice, qui ne résulte pas du mérite véritable proclamé par la raison et reconnu par tous.

Le protestantisme néglige l'élément d'ordre de la beauté et se plonge dans l'élément de vie spirituelle. Le culte extérieur y est réduit à quelques actes simples qui n'altèrent point l'action intérieure que doit exercer l'esprit de la parole écrite. Ce caractère du protestantisme le rend peu propre au développement de la beauté sensible par l'art; mais il favorise celui de la beauté spirituelle que l'âme contemple en elle-même. Cependant, sa réaction contre les

tendances du catholicisme a peut-être été trop loin. En livrant la pensée à elle-même sans un soutien suffisant à l'extérieur, il a introduit une sorte d'anarchie dans les esprits, et cette anarchie est tout aussi contraire à la beauté morale, que l'excès d'ordre et l'engourdissement des forces spirituelles dans le catholicisme. La multiplicité des sectes protestantes en est la preuve évidente. L'action des principes chrétiens ne s'est guère étendue parmi elles au delà de l'individu; les sociétés protestantes ont par elles-mêmes effectué peu de progrès; on sent que l'action commune y manque. Enfin, bien des contradictions dans les dogmes et dans les conséquences pratiques qu'on en a tirées, empêchent que la raison, qui cherche partout l'unité, l'ordre et la vie, reconnaisse dans les doctrines et dans le culte protestants, les caractères de la véritable beauté.

Au point de vue de la beauté, comme à celui du progrès, la raison demande donc un retour au christianisme primitif, méconnu en sens inverse par le catholicisme et par le protestantisme. Le premier doit revenir au principe de vie spirituelle apporté dans le monde par la religion chrétienne, abandonner des pratiques que la raison condamne, et modifier au moins les bases de l'autorité religieuse. Le second doit sortir de l'individualisme qui tend à le dissoudre, et établir une action commune conforme à l'esprit du christianisme. Par là ces deux tronçons de l'unité chrétienne pourront peut-être se réunir encore. Avec l'ordre et la vie dans les rapports intérieurs de l'homme et de la Divinité, se trouvera réalisée la véritable beauté religieuse, et probablement du même coup la beauté dans l'organisation sociale, laquelle ne peut avoir pour bases que la conscience humaine, la liberté et la solidarité.

La beauté spirituelle de la société se laisse à peine entrevoir de nos jours, parce que les conquêtes des révolutions qui ont détruit l'ordre factice basé sur le privilége et la domination, sont encore trop récentes. Elle a été inconnue de l'antiquité, même aux époques les plus mémorables de l'histoire. La beauté qui apparaît parfois dans les sociétés anciennes est d'un ordre inférieur.

L'homme séparé de Dieu par un abus de sa volonté, est tombé

peu à peu sous l'empire des sens. A la vie spirituelle s'est substituée la vie extérieure du corps et de l'imagination. Livré à l'erreur et aux passions, il lui a fallu une domination matérielle pour l'empêcher de se détruire lui-même. Dans l'antiquité, l'État absorbe partout l'individu. L'ordre souvent imposé par des moyens terribles, est encore impuissant à réfréner les passions. Sous l'empire romain la société ancienne se dissout; une société nouvelle, inspirée par le christianisme, naît sur ses ruines, mais celle-ci ne se développe qu'après de longs siècles de lutte contre les débris de l'ancienne organisation.

Le régime des castes dans l'Inde détruit toute activité individuelle et sociale; par conséquent il n'y a pas de place pour la beauté dans cette organisation. Il en est de même en Égypte, bien que le principe d'individualité commence à s'y faire jour. En Chine, l'activité n'est que superficielle. Privé d'idéal, l'homme tourne dans un cercle perpétuel; de là l'absence de progrès, l'immobilité qui caractérise cette civilisation brusquement arrêtée à sa naissance. L'ordre maintenu dans ce pays par des prescriptions violentes, est trop contraire à la raison pour qu'il puisse inspirer un sentiment d'admiration. L'organisation des sociétés guerrières de l'antiquité manque aussi des éléments indispensables à la beauté.

La démocratie d'Athènes au temps de Périclès nous offre une beauté qu'il est impossible de méconnaître. Arrêtons-nous un instant à en faire ressortir les conditions. L'oligarchie violente établie à Athènes par les Æoliens et les Ioniens venus du Péloponèse, avait donné naissance à des querelles sanglantes entre la noblesse et le peuple. Celui-ci privé de la propriété, des droits civils et politiques, parvint enfin à faire changer l'ancienne constitution. Solon abolit les dettes, assura à tous la liberté individuelle et maintint l'ancienne division du peuple en quatre tribus déterminées par le cens. Tous les citoyens reçurent le droit d'assister aux assemblées, de décider des grands intérêts de l'État, de choisir les magistrats et de juger certains procès. Afin que les fonctions fussent remplies par les personnes les plus capables, les citoyens des trois premières classes furent seuls déclarés admissibles aux

emplois et seulement après une sorte de jugement d'épreuve ; les magistrats furent en outre tenus de rendre compte de leur administration. Neuf archontes annuels dirigèrent l'administration de la cité. Un sénat composé de quatre cents membres choisis annuellement dans les trois premières classes, et un Aréopage formé par les archontes sortis de charge, eurent pour mission d'arrêter les empiétements du peuple, de juger certaines causes et de recevoir les comptes des magistrats.

Les restrictions mises au pouvoir du peuple empêchaient de sa part une manifestation bien énergique de la vie politique. L'ordre régnait, mais la vie, sans faire défaut, était encore trop lente et trop faible. Les personnes irréprochables avaient seules le droit de voter et les orateurs étaient soumis à un examen, afin qu'ils offrissent des garanties contre les dangers que leur parole aurait pu faire courir à la république, en agitant les passions populaires.

Clisthènes opéra une nouvelle division du peuple en dix tribus. Toutes les fonctions furent conférées par la voie du sort, et chaque tribu eut le droit de gouverner pendant trente-cinq jours. La plus stricte égalité des citoyens se concilia avec la hiérarchie des fonctions. Chaque tribu eut son organisation qui en fit une sorte de petite république au sein de la république générale de la cité. Tous les citoyens, pouvant être désignés pour les fonctions, durent naturellement s'occuper d'une manière active des affaires publiques.

Cette activité parvint à son comble, après les victoires remportées par les Athéniens sur les Perses à Marathon, à Salamine et à Platée. Le patriotisme avait enflammé tous les cœurs. Les dernières restrictions apportées à la puissance populaire furent détruites par Périclès. La liberté la plus complète fut rendue aux orateurs ; tous les citoyens qui prenaient part aux assemblées ou qui remplissaient des fonctions publiques reçurent une indemnité pécuniaire. Chaque Athénien fut ainsi familiarisé avec les rouages administratifs et avec les principes du gouvernement. C'est ce qui explique comment les citoyens libres d'Athènes parvinrent à donner à leur république une grandeur et un éclat que nul peuple n'a pu égaler depuis.

Périclès fit embellir Athènes afin de la rendre digne de la glo qu'elle s'était acquise dans les guerres contre les Perses. A sa v toute une armée d'artistes et d'artisans se leva. Sous la direction Phidias on bâtit, on décora ces temples et ces monuments qui c fait l'admiration des siècles. Les places publiques, les manuf tures, les ateliers se remplirent d'une foule d'ouvriers habiles. peuple au milieu de ce développement immense de la vie po tique, des sciences et des arts, atteignit à un degré élevé lumière et de goût; le dernier des citoyens d'Athènes fut capa de suivre sur la place publique les dissertations des philosoph et de juger avec une délicatesse extrême les œuvres des p grands artistes du monde.

La constitution de la république romaine offre à quelqu égards, après la victoire des plébéiens sur les patriciens, l mêmes éléments de beauté. Toutefois, si l'organisation politiq nous donne l'élément d'ordre, et la participation du peuple a affaires publiques l'élément d'activité, nous n'y trouvons pas développement facile et calme que présente du moins penda quelque temps la démocratie d'Athènes. A Rome nous assisto à des luttes continuelles au dedans et au dehors. La ville éternel maintient par la violence sa domination sur les peuples vainc et lorsque ceux-ci sont enfin admis à la participation du droit cité, les institutions populaires disparaissent sous le régime de potique des empereurs. L'empire romain tombe en dissolutio sans que l'éclat passager du règne d'Auguste puisse lui valoi comme organisation politique, l'admiration des siècles.

La beauté qui se montre dans les sociétés modernes est d'u autre ordre. Une vie nouvelle s'introduit dans l'humanité par christianisme. Dans toute l'antiquité on voit l'État dominer citoyen; là même où celui-ci est libre, sa liberté ne lui sert q fortifier l'État, ou bien, si les institutions extérieures lui f défaut, à se plonger dans tous les vices. Le christianisme est ve donner au développement de l'humanité une base inébranlab celle de la raison et de la conscience. Mais pour acquérir la fo qui lui était nécessaire, l'esprit humain a dû se régénérer

quelque sorte par l'habitude de la vie intérieure. Rentré en soi, ne vivant que pour Dieu, l'homme, sous le régime monacal du moyen âge, acquit cet esprit d'indépendance qui éclata bientôt dans le mouvement émancipateur des communes, et qui réagit avec tant de force contre le régime monacal lui-même devenu un obstacle au progrès. L'antique organisation basée sur la force fut minée d'abord sourdement, puis ouvertement au XVIIIe siècle. Enfin, l'esprit nouveau détruisit violemment les institutions factices formées d'après les idées anciennes, et créa un ordre social qui a pour fondement l'opinion publique, c'est-à-dire la conscience humaine et le droit naturel.

Les principes proclamés à la Révolution française sont ceux de la liberté, de l'égalité et de la solidarité. Ils ont subi bien des vicissitudes depuis un demi-siècle, mais quels que soient les excès commis en leur nom, ils restent gravés dans la conscience des peuples, et ils apparaissent chaque fois que l'humanité fait un pas nouveau vers la réalisation de l'idéal. C'est à leur lumière que nous pouvons entrevoir, au delà de l'époque de transition que nous traversons, la beauté des sociétés basées sur les principes éternels de la justice.

L'homme est destiné à vivre en société, mais ayant une personnalité inaliénable, il doit conserver au sein de l'association générale une sphère d'action propre. La solidarité et la liberté sont les premiers fondements de la société positive. L'égalité n'est pas moins nécessaire. Les citoyens peuvent sans doute différer en mérite, mais la loi n'est pas faite pour quelques-uns, elle l'est pour tous; or, la nature humaine étant au fond toujours la même, les droits et les devoirs reconnus par la loi devront être égaux pour tous les citoyens. Par conséquent, chaque individu a le droit d'être protégé dans son développement, en d'autres termes dans le libre exercice de ses droits naturels.

L'ordre dans la société exige-t-il l'égalité de fortune? Non sans doute, car cette égalité ne saurait être maintenue sans détruire le principe de la liberté et celui de la responsabilité qui lui est corrélatif. Mais le droit à la propriété étant un droit naturel et par

conséquent le même pour tous, l'ordre véritable serait trou dans la société si chacun n'y trouvait pas les moyens de réali son droit. Les mêmes facilités pour parvenir à la fortune doiv donc être accordées à tous, dans les limites des ressources co munes et des droits légitimement acquis. Il y a là un problè social très-difficile à résoudre, mais la raison nous dit qu'il e être résolu pour que l'ordre véritable s'établisse, et avec lui premier élément de la beauté.

Le second élément c'est l'instruction et le travail. L'être in ligent seul possède des droits. La condition de l'exercice d droits dans la société est le développement de la raison. L'enf a donc, en vertu de sa nature et de sa destination, une sorte droit à l'instruction, afin de pouvoir exercer plus tard ses droi naturels. Le devoir corrélatif incombe aux parents et à leur défa à l'État qui représente la société entière. La science est domaine commun dont nul ne peut être exclu arbitrairement. l liberté du travail est également un droit naturel que la société d sauvegarder. La raison condamne toute entrave à cette liberté, s qu'elle résulte de la privation injuste des instruments de trava soit qu'elle provienne de limites arbitraires imposées à la produ tion dans un intérêt général mal entendu. Tout oisif, qu'il le s par nécessité à défaut de moyens de production, ou par suite l'abondance de biens non acquis par le travail et dans les bornes la transmission légitime, trouble l'ordre et diminue l'activité no male de la société; il en détruit par conséquent aussi la beauté.

La punition des actes injustes contribuant au maintien l'ordre dans la société, aide par cela même à la réalisation de beauté de celle-ci. La punition dans une société basée sur l'uni des âmes et la solidarité, n'est pas uniquement l'exercice du dr de légitime défense de tous les citoyens; elle doit être à la fi préventive, réparatrice et moralisatrice. La peine est la con quence sociale, matérielle ou spirituelle, du mal occasionné pa coupable; en l'amendant elle doit prévenir de nouveaux troub de sa part. « Puisque c'est une loi de l'ordre, dit M. Cousin, toute injustice ait son châtiment, après s'être écarté de l'ordre

commettant une injustice, ce serait s'en écarter plus encore que de ne pas subir la punition qu'il nous impose; ce serait aggraver le désordre, et par conséquent la misère, tout désordre étant misère, comme tout ordre est bonheur (1). » Et ailleurs, résumant les idées de Platon, le même auteur ajoute : « Être puni de l'injustice qu'on a commise, c'est être puni justement. Or, d'après le sentiment universel, tout ce qui est juste est beau; et si punir justement est beau, l'effet ayant le caractère de sa cause, être puni est beau conséquemment; et le beau étant le bien, c'est-à-dire étant ou agréable ou utile, à défaut de l'agrément, qui ne se rencontre pas dans la punition, il faut que l'utilité y soit. Mais relativement à quoi? relativement à l'âme. L'âme a ses biens et ses maux comme le corps a les siens (2). »

Dans l'organisation politique comme dans l'organisation sociale proprement dite, l'ordre et la liberté sont les conditions de la beauté. L'organisation politique n'est qu'un moyen pour faire respecter l'exercice des droits naturels de l'individu ou celui des droits collectifs librement créés d'après les prescriptions de la raison. Dans les sociétés modernes à base naturelle, tous les pouvoirs émanent de la nation. Les peuples s'appartiennent; ils ne sont plus la propriété d'un seul ou de quelques-uns. Ils se font gouverner, et ils adoptent dans ce but les rouages politiques qui conviennent le mieux à leur caractère et au degré de civilisation qu'ils possèdent.

La hiérarchie des fonctions publiques constitue l'ordre politique. Mais il n'est pas de véritable ordre sans unité. Cette unité est-elle possible avec la souveraineté du peuple? On a prétendu le contraire, et cela serait vrai, en effet, si la raison publique n'était assez forte désormais pour empêcher le triomphe des passions anarchiques et des intérêts égoïstes. Mais là où la majorité ne peut vouloir que le bien et la justice, et où toute liberté est laissée aux opinions pour se faire accepter, la volonté du plus

(1) Cousin, *Œuvres de Platon*. Argument du Gorgias. Paris, 1826, t. III, p. 196.
(2) *Ibid.*, p. 149.

grand nombre, fût-elle même l'expression d'une erreur momentanée, doit être respectée jusqu'à ce qu'elle soit changée par une nouvelle majorité. L'unité dérive donc de l'immuabilité du bien et du vrai que la volonté nationale cherche sans cesse à réaliser, et que ne parviennent pas à détruire quelques écarts passagers de l'opinion. Là est la véritable source de la grandeur et de la beauté des sociétés modernes.

Mais, nous l'avons dit ailleurs, l'unité ne peut être accomplie que par l'amour. Ce qui produit l'unité d'une nation, c'est l'amour de la patrie dans tous les citoyens, c'est cet attachement profond aux lois et aux institutions qui ont protégé leur naissance, qui leur conservent leurs biens, leur famille et leur liberté. Qu'un peuple s'approche de leurs frontières pour leur ravir leur nationalité, et soudain l'indignation éclate dans les âmes; tous les citoyens courent aux armes; leurs mères, leurs épouses, leurs sœurs les excitent à repousser l'ennemi, les enflamment d'un courage qui double leurs forces; les armées s'improvisent, l'intrépidité supplée à l'expérience, et l'on assiste aux prodiges qui illustrèrent les champs de Marathon, de Courtrai, de Morat, de Valmy et de Jemmapes. Que de sublimes dévouements inspirés par l'amour de la patrie! L'histoire a conservé la mémoire des actions héroïques de Léonidas, de Régulus, de Jeanne d'Arc, des bourgeois de Calais et de tant d'autres encore dont les noms resteront à jamais gravés dans le souvenir des générations. L'amour de la patrie, c'est après celui que nous devons à Dieu le plus sacré de tous. Quand une grande âme en est embrasée, elle lui sacrifie tout, ses biens, sa vie, ses affections les plus chères, sa vertu elle-même. Une sublime erreur rend Brutus l'inflexible juge de ses fils, et entraîne Danton à sacrifier son nom et son honneur au salut de la patrie.

L'amour est aussi ce qui donne à la famille l'unité et la vie. Sans l'amour, lien durable des âmes, l'union de l'homme et de la femme ne serait que passagère, semblable à celle des animaux qui se rapprochent pour accomplir l'acte de la génération et se séparent ensuite. Au-dessus des instincts du corps, l'homme sent en lui les besoins de l'âme, et il en trouve la première satisfaction

dans l'union conjugale. La beauté a été donnée à la femme pour que l'homme, dont l'activité s'épanche au dehors dans les choses de l'esprit et dans celles des sens, se retrouve en elle idéalisé et embelli, et qu'il soit ainsi sans cesse ramené à lui-même. Au delà de la beauté sensible d'une créature, comme lui intelligente, aimante et libre, il reconnaît l'idéalité de sa nature; il voit dans la grâce et dans les charmes extérieurs dont elle est douée, l'image de la beauté d'une âme, et cette beauté lui fait concevoir le bien supérieur pour lequel il a été créé, l'union spirituelle, fondée sur la justice et l'amour. La femme plus concentrée en soi, a moins besoin peut-être de rencontrer dans l'homme les attraits de la beauté extérieure; son amour va trouver plus directement la beauté morale qui se révèle à elle par les fortes qualités qu'il possède : la noblesse, le courage, la grandeur, la générosité. De l'union mutuelle naît une unité supérieure où les époux sont comme fondus ensemble; lien mystérieux dont la puissance est telle que deux âmes faites l'une pour l'autre s'attirent et s'unissent avec une force invincible. L'ordre et l'harmonie se révèlent ici d'une manière éclatante.

Il y a dans tous les membres de la grande famille humaine un fond commun, une nature qui est la même dans ses éléments essentiels. Qu'il y ait aussi une certaine diversité dans le développement total des facultés, et par suite une prédominance de quelques-unes d'entre elles, une manière particulière de penser et de sentir, c'est ce que personne ne pourrait contester. Le nier, en effet, ce serait nier du même coup l'individu, et confondre les hommes dans un tout chimérique qu'il serait impossible de comprendre et d'exprimer.

Mais cette diversité que nous sommes forcés de reconnaître parmi les âmes, n'est-elle soumise à aucune loi, se produit-elle au hasard? On ne saurait le soutenir sans nier la perfection de Dieu et celle qui doit exister dans ses œuvres. Or, nous constatons que les qualités sensibles prédominent chez la femme. Cette prédominance ne tient pas seulement à son organisme, comme on l'a souvent prétendu, car, s'il en était ainsi, on arriverait à méconnaître

l'union sympathique de l'âme et du corps, l'harmonie qui doit exister entre les deux natures qui sont en nous; elle provient des qualités particulières de son âme, d'une prédisposition naturelle à un développement plus grand du sentiment en elle. A l'homme la pensée et la force; à la femme l'amour, la sensibilité et la délicatesse. N'oublions pas, toutefois, que cette différence de qualités ne rompt ni l'unité de l'esprit ni l'unité du genre humain; une diversité de qualités n'est pas une différence de nature. L'homme est un être aimant, parce que l'amour fait essentiellement partie de ses facultés; la femme est un être intelligent, parce que, comme l'homme, elle est un être spirituel; mais cela n'empêche pas que le sentiment ne prédomine en el e, comme en l'homme se trouve la tendance générale et innée à l'activité de l'intelligence proprement dite.

Mais outre la différence générale que nous venons d'indiquer entre les âmes, différence qui est la raison de l'union spéciale de l'homme et de la femme au sein de l'union supérieure de tous les êtres qui composent le genre humain, nous découvrons des analogies et des différences individuelles, qui font que telle âme s'unit plus naturellement à telle autre. C'est l'harmonie du monde spirituel considéré dans ses détails. Nous portons en nous un idéal de nous-mêmes. Pour le réaliser nous devons nous unir à d'autres êtres qui nous offrent comme notre propre image, mais qui, par certains côtés, se rapprochent plus que nous de cet idéal que nous concevons. Les âmes sont destinées les unes aux autres; si rien n'arrêtait leur élan sympathique, elles se réuniraient spontanément. Telle est la loi; le fait est souvent bien différent. Dans les conditions où il se trouve maintenant, l'homme ne parvient que rarement à saisir en lui-même une image plus ou moins confuse de la femme qui lui était destinée dans les plans éternels de la création; puis les accidents de mille nature, la différence des conditions sociales, les préjugés, les passions aveugles et désordonnées des sens, les obstacles matériels et les erreurs de toute espèce qui résultent de l'existence du mal dans l'humanité, l'empêchent souvent de la rencontrer et de s'unir à elle. Mais ces difficultés présentes de réalisation ne doivent point nous faire méconnaître la

de l'union particulière des âmes. C'est cette loi qui a inspiré poète les beaux vers que voici :

Mon cœur me l'avait dit : toute âme est sœur d'une âme ;
Dieu les créa par couple et les fit homme ou femme ;
Le monde peut en vain un temps les séparer,
Leur destin tôt ou tard est de se rencontrer ;
Et quand ces sœurs du ciel ici-bas se rencontrent,
D'invincibles instincts l'une à l'autre les montrent ;
Chaque âme de sa force attire sa moitié ;
Cette rencontre, c'est l'amour ou l'amitié,
Seule et même union qu'un mot différent nomme,
Selon l'être et le sexe en qui Dieu la consomme,
Mais qui n'est que l'éclair qui révèle à chacun
L'être qui le complète, et de deux n'en fait qu'un.
Quand il a lui, le feu du ciel est moins rapide,
L'œil ne cherche plus rien, l'âme n'a plus de vide,
Par l'infaillible instinct le cœur soudain frappé,
Ne craint plus de retour ni de s'être trompé,
On est plein d'un attrait qu'on n'a pas senti naître,
Avant de se parler on croit se reconnaître,
Pour tous les jours passés on n'a plus un regard,
On regrette, on gémit de s'être vu trop tard,
On est d'accord sur tout avant de se répondre,
L'âme de plus en plus aspire à se confondre ;
C'est le rayon du ciel, par l'eau répercuté,
Qui remonte au rayon pour doubler sa clarté ;
C'est le son qui revient de l'écho qui répète,
Seconde et même voix, à la voix qui le jette ;
C'est l'ombre qu'avec nous le soleil voit marcher,
Sœur du corps, qu'à nos pas on ne peut arracher (1).

L'idéal supérieur commun aux époux se reflète en eux comme tés subordonnées portant son empreinte. De là, malgré les rences de qualité qui les distinguent, leur égalité fondamen- dans le monde moral. Si pour tout ce qui tient à la pensée et force l'homme a la prééminence, c'est à la femme que revient remier rang quand il s'agit du sentiment. A l'homme les

Lamartine. *Jocelyn*. Brux., Laurent, p. 97.

vues d'ensemble, la direction générale; à la femme les mi petits détails de la vie individuelle. Il y a entre eux une subo dination réciproque pour tout ce qui rentre dans le domai propre de chacun. Mais cette subordination n'a rien de tyranniqu l'amour la rend facile, parce qu'il constitue cette vie commu qui relie les deux êtres et leur donne sur toute chose même pens et même sentiment.

L'unité des époux se révèle le plus énergiquement dans la géné ration. Les enfants reproduisent cette unité. Leur nature spiri tuelle et physique c'est celle de leurs parents, qui, par elle, reviven en eux. La naissance et l'éducation établissent une subordinatio naturelle des enfants aux parents. Mais cette subordination n'es matérielle que passagèrement, à cause des nécessités de la vi extérieure; avant tout elle est rationnelle, elle résulte des rap ports moraux que la raison commande et que l'amour établit e resserre. La beauté de la famille, née avec l'amour des époux, s conserve et s'achève par l'amour des enfants. La vie de l'âme l'ordre et l'unité en sont les éléments nécessaires.

Indépendamment des considérations de stricte justice, qui elles seules seraient déjà suffisantes, on voit par ce qui précèd que le mariage doit être monogamique, et que l'homme ne peu avoir sur sa femme et sur ses enfants un pouvoir tyrannique Partout où les femmes ont été traitées en esclaves et les enfant considérés comme des choses, la beauté a fait défaut à l famille. Un rapide coup d'œil sur l'histoire de la famille va l prouver.

L'homme descendu au dernier terme de la dégradation, tel qu nous le trouvons à l'état sauvage, ne vit plus que par les sens privé de la lumière des sentiments de l'âme, il se laisse guidé par les passions les plus grossières. Le sauvage ne comprend qu la force brutale; il opprime tout être trop faible pour lui résiste La femme n'est plus sa compagne mais son esclave; elle doit servir sans se plaindre. L'union conjugale n'existe entre eux q par l'effet de l'instinct animal, supérieur chez l'homme à celui toute autre espèce, et des nécessités de la vie, plus impérieu

pour lui que pour les autres êtres vivants. L'abus de la force et le déchaînement des passions conduisent toujours à la polygamie.

Nous la trouvons admise, en effet, sous des formes diverses dans tout l'Orient. La Judée même n'y échappe pas à l'origine. Mais c'est surtout chez les Mahométans que l'on peut constater les désordres qu'elle enfante dans les familles et par suite aussi dans la société.

En Asie, la polygamie, permise par la loi de Mahomet, n'est guère pratiquée que dans les classes élevées. Les pauvres, en général, n'ont qu'une femme; ils vivent heureux, parce qu'ils jouissent de quelques-uns des avantages de la monogamie. Mais chez les riches, on remarque la tristesse et l'ennui, une sorte d'apathie qui montre que la vie de l'âme est frappée à sa source même. Au sein de la famille, l'homme sent le vide de son cœur. Le désir brutal parle seul en lui; tant que ce désir n'est pas assouvi, il subit son influence corruptrice et celle des passions qui presque toujours l'accompagnent : la jalousie, la haine, l'égoïsme, la fureur; après, il repousse la femme aux pieds de laquelle il rampait, il la vend comme une chose ou la donne à des valets. Lorsque l'homme, privé des douces affections qui ne peuvent naître que de l'égalité des sexes, a épuisé la coupe des plaisirs des sens, il ne lui reste au fond du cœur que tristesse et dégoût.

La femme opprimée et avilie cache sous les apparences de l'amour, la haine et le désir de la vengeance. Entre les femmes d'un même maître règne une rivalité honteuse. Les enfants partagent les jalousies de leurs mères, et ne ressentent pour leur père commun aucune affection sincère. Les frères, ennemis entre eux dès l'enfance, sont prêts à se combattre pour des causes frivoles. Le désordre et la violence, introduits dans la famille mahométane, passent nécessairement dans les mœurs et dans les institutions sociales.

En Grèce, la monogamie était observée; mais les citoyens vivaient en quelque sorte entre eux sur la place publique; ils gardaient la femme enfermée derrière les hautes murailles du

gynécée. On ne pouvait donc trouver entre les époux cett munauté de pensée et de sentiment sans laquelle la vie co manque du principe même de la beauté morale. D'ailleu mariages d'inclination y étaient excessivement rares. La jeu élevée loin du monde, était unie à un époux que ses parent sissaient pour elle, par des considérations de fortune et d tion sociale. L'éducation imparfaite des femmes, la manièr les mariages se contractaient et surtout les occupations d politique qui absorbaient presque tous les instants des cit devaient empêcher toute union sérieuse et durable entre les Mais si les institutions et les mœurs contrariaient en G constitution de la famille sur ses bases naturelles, le sen du beau que possédait à un si haut degré le peuple de cet trée, transporté dans les rapports de l'homme et de la fe donné naissance à l'union libre. Les jeunes Athéniens attirés par les talents et les grâces des courtisanes, et i maient avec elles des unions que ni la loi ni les mœurs ne vaient. Les citoyens les plus respectés ne se faisaient aucu pule de vivre avec une hétaïre, et plusieurs de ces femm n'enchaînaient d'autres liens que ceux du cœur, ont su souvent l'exemple de la fidélité et de la chasteté.

A Rome, la famille est une création du droit civil. Le lie duit par le mariage et par la génération n'est pas celui du il résulte de la puissance établie par la loi au profit du p famille. Celui-ci est le chef, le maître, le propriétaire de les personnes qui composent la famille et de tout le patri La femme et les enfants n'ont aucune personnalité; leur dualité s'absorbe dans la sienne. L'épouse n'a dans la fami le rang de fille de son mari, de sœur de ses enfants. Le ch la vendre comme eux, l'abandonner et même la tuer. Elle chose, il dispose d'elle comme il l'entend. L'ordre existe famille romaine, mais c'est l'ordre matériel fondé sur les de la nature et des sentiments les plus sacrés. La raison le r au lieu de l'admirer. Aussi a-t-il été attaqué à Rome dès raison s'est réveillée. Les rigueurs de l'ancien droit ont été

eu à peu au moyen de fictions, jusqu'à ce que, sous l'influence es idées chrétiennes, la famille romaine s'est trouvée à peu près onforme à la famille naturelle.

La beauté qui résulte pour la famille de l'amour et des rapports naturels établis à la fois sur l'égalité fondamentale et sur la subordination relative de tous ses membres, s'est conservée le mieux dans la Germanie. Le principe de l'honneur qui inspirait au Germain le courage, la franchise et la sincérité du cœur, enseignait à la femme la fidélité, la chasteté et le dévouement. L'égalité des époux indiquait que le mariage faisait de l'homme et de la femme deux êtres qu'animait pour ainsi dire une seule âme. La femme prenait soin des fils jusqu'à ce qu'ils fussent en état de s'associer aux travaux de leur père, et elle leur apprenait les vertus qui conservaient à la race germaine sa grandeur et sa force : la pureté des mœurs, la simplicité et l'honneur. Ces vertus ne commencèrent à s'altérer que lorsque les Germains furent en contact, après la conquête, avec la corruption du monde romain. Le déchaînement des passions eût introduit le désordre dans la famille, s'ils n'avaient rencontré l'action civilisatrice du christianisme.

C'est sous l'influence des principes chrétiens que nous voyons la famille moderne se développer selon les lois de la nature. Au moyen-âge la femme devint l'objet d'une sorte de culte, et si cette adoration eut ses dangers, elle préserva du moins la famille des désordres que l'égoïsme et la force brutale y eussent introduits. Plus tard, la femme se rendit de plus en plus digne d'occuper dans la famille une place à côté de l'homme, en s'initiant au développement intellectuel de l'humanité. Bien des influences ont contrarié et contrarient encore la constitution de la famille naturelle dans sa pureté et sa simplicité. L'inégalité factice dans la société fait sacrifier l'amour, le lien des âmes à des considérations de fortune et de position; le défaut d'instruction chez la femme la livre trop souvent à l'entraînement de ses passions, enfin, le dévouement et les tendances généreuses n'ont pas encore remplacé partout l'égoïsme et les passions dominatrices ou anarchiques au sein de la famille. Mais le progrès est manifeste, et l'on entrevoit

déjà la réalisation de l'ordre rationnel et de l'union des âmes doivent donner à la famille moderne les caractères de la vérit beauté.

Nous arrivons à la beauté morale considérée dans l'indivi Elle peut être envisagée ici encore dans sa généralité, ou bien ticularisée dans des actions isolées.

L'homme en communication directe avec Dieu par sa rais découvre en lui l'ordre absolu. Créature libre, il a pour devoir travailler à le réaliser au dedans de lui-même et au dehors. N avons déterminé plus haut les conditions générales de l'ordre m et nous avons fait voir la beauté qui lui est propre. Réalisé d l'individu, cet ordre s'y montrera avec les mêmes caractères.

Le corps doit être soumis à l'âme et l'âme à Dieu. Par là, n entrevoyons déjà ici une diversité de rapports, élément essent de la beauté. Mais cette subordination n'est pas l'effet du hasar elle résulte du but qui est assigné à l'homme. Or, le bien est but de tous les êtres, et pour l'être intelligent et libre il doit, da une certaine mesure, résulter de l'emploi de la force qui lui a donnée et dont la direction a été laissée à son initiative. Ici ap rait le second élément de la beauté : le principe de vie spirituel Au-dessus de ces deux éléments, nous voyons le but, c'est-à-di l'unité, sans laquelle nous avons constaté ailleurs qu'il ne saur y avoir de beauté.

Les rapports moraux de l'homme sont ordonnés d'une manié parfaite en vue de sa destinée. Envers Dieu, il doit accomplir to les devoirs que commande la religion naturelle : l'adoration et prière. Envers lui-même, il faut qu'il s'efforce d'acquérir le p grand nombre possible de vérités selon l'ordre de leur importan et qu'il développe son amour en recherchant sans cesse le bi suprême auquel les autres biens sont subordonnés d'après l valeur relative ; enfin, il doit fortifier sa volonté pour maîtriser passions et porter toutes ses forces morales vers les biens im rissables ; cet empire sur lui-même est la source de sa dignité sonnelle. Dans ses rapports avec ses semblables, c'est le bien l'humanité ou de la société qui doit le guider sans cesse, et lors

l'intérêt général l'exige il doit savoir faire abnégation de lui-même. Du même principe dérivent encore la justice, le respect de l'égalité, la tolérance des opinions sincères, la protection du faible, l'amour du prochain, la charité et la bienfaisance. Enfin, dans ses rapports avec la nature extérieure, il doit, par le travail et l'industrie, étendre sur elle son empire, l'améliorer et même l'embellir.

Cet ordre admirable où tout tend vers un but unique : le bien moral, est couronné par l'amour. L'amour accomplit l'unité du monde moral sans en détruire la diversité. Il embrasse toute la création et nous relie à Dieu. Véritable principe vital, il nous pousse à l'action pour réaliser au dehors jusqu'au moindre bien et éviter le mal sous toutes ses formes. C'est lui encore qui donne au visage cette sérénité et cette douceur qui sont l'expression de la paix de l'âme et de la beauté intérieure.

L'homme de bien ne vit pas dans une stérile satisfaction de lui-même, jouissant loin du monde, de l'harmonie qu'il a fait régner entre toutes les puissances de son âme. Il possède le calme, mais ce n'est pas l'inaction et le sommeil, c'est un sentiment qui se concilie avec une disposition à agir sans cesse pour réaliser le bien qu'il entrevoit. « Sous l'influence d'une telle disposition, dit M. de Gérando, toutes les facultés prennent un essor plus facile et plus vigoureux; la paix intérieure est pour les facultés de l'homme ce que la rosée du matin est pour les plantes de la terre. La clarté se répand dans l'intelligence, les idées se distinguent, se classent sans effort; on s'interroge, on se répond sans contrainte; on pénètre facilement au fond de soi-même; se rendant compte de ce qu'on pense et de ce qu'on sent, on sait mieux aussi ce qu'on veut, on le veut d'une manière plus décidée et plus franche. Combien alors la vertu paraît plus facile! Quels charmes dans sa contemplation! Quelles récompenses anticipées dans sa pratique! Comme on est bien avec soi-même! Comme on est bien aussi avec les autres! Le commerce que nous entretenons avec eux participe de la sérénité qui règne dans notre âme; la bienveillance devient naturelle; on exige moins, on pardonne davantage; car on a moins

besoin d'autrui, on est moins vulnérable. Ce calme que l'on p en soi-même se transmet à ceux qui nous entourent, même à insu : l'homme pacifique intervient comme une sorte de média au sein des animosités et des haines; s'il apparaît, bienfai messager, au milieu de la foule mécontente, inquiète, agitée présence seule ramène la confiance et l'espoir; sa présence pro un effet semblable aux accords d'une mélodie suave et douce apaise les orages des passions furieuses. Telle est, à la suite d tempête, l'apparition de cet arc mystérieux qui se dessine dan ciel et vient s'appuyer sur la terre. La paix intérieure est l'exp sion de l'ordre moral, comme la beauté d'un édifice est celle d régularité de ses proportions. Elle est une émanation de la ve elle-même; et c'est pourquoi, en se peignant sur le front l'homme de bien, elle devient une sorte de langage éloquent s'insinue au fond des cœurs. N'est-ce pas à elle que nous dev éminemment de goûter la contemplation de la nature? et récip quement, n'est-ce pas parce que la contemplation de la nat nous dispose à recouvrer la paix intérieure, qu'elle fait tant bien? L'image de la paix, incessamment reproduite dans ces scè variées, dans ces gracieux tableaux que la nature déploie sous yeux, s'y montre vivante et sensible, nous répond, nous applau si nous sommes en accord avec nous-mêmes; nous rappelle à accord si nous y avons été infidèles. Aussi la nature ne sourit qu'à ceux qui sont bons ou sincères du moins dans leur retou bien; elle n'accueille que l'innocence ou le repentir, parce qu paix du dedans est un privilége réservé en effet à l'une ou à l'a Le spectacle d'une belle nature est comme le miroir d'une vertueuse (1). »

Si par essence la vertu réunit tous les caractères que avons reconnus à la beauté, l'hypocrisie nous offre tous ceux l'analyse psychologique nous a fait découvrir dans la lai L'hypocrisie c'est le vice d'une âme asservie aux passions les viles, et qui, prenant le masque du zèle et de la piété, se jo

(1) De Gérando, *du Perfectionnement moral*, liv. II, sect. 3, chap. IV

ce que les hommes ont de plus sacré, pour parvenir à ses fins. L'hypocrite est humble en son maintien, son visage affecte une vertu austère, ses yeux tantôt baissés vers la terre, tantôt levés au ciel semblent se détourner des choses de ce monde, son langage mielleux cache ses odieux desseins, ses discours n'ont pour objet que Dieu, le bien et la vertu. Mais qu'on arrache le voile dont se couvrent ses vices, qu'on mette à nu son âme basse et rampante, qui aspire à la fois aux grossiers plaisirs des sens et aux exquises jouissances de l'estime publique, et aussitôt sa laideur morale apparaît dans tout ce qu'elle a de repoussant. Cette laideur est à son comble, parce qu'elle ne se présente pas seulement comme un désordre, mais qu'elle emprunte les dehors de la beauté morale dans la poursuite d'un but contraire à la destination de l'homme. L'hypocrisie est un mensonge continuel, froidement médité. C'est le vice qui dégrade le plus parce qu'il étouffe la voix de la conscience et qu'il foule aux pieds l'ordre éternel, dont la réalisation constitue pour nous le devoir et le mérite.

Un caractère moral est une disposition particulière et constante de l'âme, qui résulte de la permanence de certains sentiments. Dans l'infinie variété des caractères nous retrouvons les principales nuances du beau, que nous avons déterminées ailleurs, ainsi que les défauts et les vices qui leur sont contraires. L'étude des caractères au point de vue de la beauté pourrait donner lieu a de longs développements, et elle a été tentée notamment par Kant (1) et par Kératry (2). Nous nous bornerons ici à faire ressortir les principales divisions qui nous paraissent résulter des éléments du Beau.

Un caractère enjoué pourrait être nommé le joli moral. Il déploie une certaine activité qui s'attache d'ordinaire aux petites choses, et glisse légèrement sur celles qui sont importantes. Il

(1) Kant, *Observations sur le sentiment du Beau et du Sublime*, trad. par Barni, à la suite de la *Critique du jugement*.

(2) Kératry, *Examen philosophique des considérations sur le sentiment du Sublime et du Beau, d'Emm. Kant.*, Paris, 1 vol.

plaît par une sorte de délicatesse d'idées et de sentiments, une allure vive, facile et dégagée. Il aime le changement, n c'est un changement qui n'a rien de désordonné, et qui, tout manifestant la mobilité de l'âme, laisse apercevoir aussi la bi veillance et la bonté que donnent le calme et l'harmonie i rieures. C'est la jeunesse de l'esprit se montrant dans toute verdeur et sa simplicité, depuis la gentillesse enfantine jusqu' naissante circonspection de l'adolescence.

Nous retrouvons dans un caractère agréable les grâces de l'es et du cœur. L'enjouement n'a pas disparu entièrement, mai est modéré par une certaine retenue aimable; c'est une do gaieté qui laisse sentir déjà le côté sérieux de la vie. L'amabili c'est comme la vertu dont l'accès est rendu facile; elle nous séd nous entraîne malgré nous. Dans les actions elle se traduit par u politesse qui part du cœur; elle s'épanche sans se livrer incon dérément. La modestie l'acccompagne, et la confiance la suit. E attire les cœurs parce qu'elle est la beauté morale qui se pe sans effort dans les actions, dans les pensées et dans le comme extérieur. C'est la qualité des femmes, sexe gracieux par l'âme par le corps; elle suppose une humeur égale et enjouée. D l'homme, un caractère agréable est le signe d'un esprit vif et dé La délicatesse et l'élégance sont sœurs de l'amabilité; l'affectat et l'afféterie en prennent en vain le masque et la démarche.

La grandeur d'âme est la beauté morale qui convient plus p ticulièrement à l'homme. Elle montre à la fois l'amour du b dans toute son étendue, et l'empire sur soi-même dans toute énergie. Elle ne se comprend pas sans cette élévation d'esprit donnent les vues générales, et qui inspire le sacrifice des bi périssables. Une grande âme est accessible à tous les sentim généreux; elle se nourrit de l'admiration et de l'enthousiasme belles actions et des nobles pensées. C'est vers l'ordre éte qu'elle tourne sans cesse ses regards; dans son ardeur pour le général, elle néglige les détails et sacrifie les frivoles intérêt la vie présente. S'il est une passion qui puisse la séduire su terre, c'est celle de la gloire, parce qu'elle aspire à vivre da

mémoire des hommes. Mais le sacrifice obscur qui n'a pour témoin que Dieu et la conscience, la remplit d'une joie ineffable; il la fait entrer en quelque sorte dès cette vie dans le monde bien plus vaste et plus beau, des âmes justes et vertueuses qui, unies à Dieu, vivent éternellement dans la paix et le bonheur. La noblesse, la majesté et l'austérité, sont des nuances de la grandeur d'âme et par conséquent aussi de la beauté morale.

Au delà de la grandeur morale apparaît une vertu qui n'est accessible qu'à quelques âmes d'élite; c'est l'héroïsme. En elle, le sacrifice n'est plus seulement le moyen indiqué par la raison de réaliser le bien le plus grand; il résulte de cet éclair subit qui fait apercevoir un ordre nouveau devant lequel tous les biens de ce monde ne sont plus que néant. Quand cet éclair a lui dans l'âme, tout est transfiguré; elle vit d'une vie nouvelle. Que lui importent alors les souffrances passagères de ce monde au prix du bonheur suprême qu'elle entrevoit; que lui importent toutes les jouissances terrestres en présence de la beauté éblouissante qui resplendit devant elle et dont rien n'approche ici-bas? L'héroïsme c'est le sublime dans les actions humaines, et les caractères qui en sont capables, ont à nos yeux une telle élévation que nous sommes frappés devant eux de respect, d'admiration et d'enthousiasme. « Il y a, dit M. de Gérando, un sublime pour les caractères, comme pour les productions de l'esprit... Il réside dans l'immolation entière à la voix du bien, lorsqu'elle exige en effet un sacrifice aussi absolu. Cette immolation, qui fait tressaillir les âmes vulgaires d'horreur et d'effroi, est embrassée par les grandes âmes avec une joie si vraie et si pure, qu'elle semble être pour elles plutôt comme une récompense qu'un sacrifice. C'est moins pour elles un fardeau à soulever qu'une couronne à saisir. L'immolation, au reste, ne consiste pas toujours à donner sa vie; il y a des hommes qui donnent leur vie avec légèreté : il y a dans certaines circonstances, plus de grandeur dans la manière de recevoir la mort qu'il n'y en aurait à aller au-devant d'elle; il y a quelquefois plus de grandeur à consentir à vivre, et surtout à se résigner à survivre, qu'à braver ou subir le trépas. Il y a une

immolation qui embrasse tous les intérêts et tous les instants de l'existence, qui emporte un renoncement à l'ensemble de ses habitudes, de ses penchants, le sacrifice de sa fortune, de sa carrière, le sacrifice de ses plus chères affections; il y a l'exil volontaire; il y a des occasions où l'on se trouve appelé à braver l'opinion, le préjugé de son pays et de son siècle. Le martyr de la vérité et de la vertu a plus d'une fois été frappé d'une ignominie apparente; il a subi la sentence prononcée par le vice ou l'absurdité, applaudie par le vulgaire. Que les héros du monde se taisent devant un pareil héroïsme! ils recueillent les applaudissements des hommes; celui-ci ne recueille que leurs injustices. La gloire les couronne, celui-ci n'a pour appui que le suffrage de sa conscience (1). »

Jusqu'ici nous n'avons considéré la beauté que dans l'ordre moral pris à des degrés divers de généralité, en d'autres termes nous nous sommes borné à étudier la beauté morale en elle-même et dans ses principales espèces. Nous devons l'envisager maintenant dans ses applications purement individuelles, c'est-à-dire dans les actions humaines. C'est ici que nous trouvons plus particulièrement la distinction entre le Beau et le Bien que nous avons tracée ailleurs. Une action morale pour nous apparaître comme belle, doit être prise plutôt en elle-même et dans ses rapports avec les circonstances concomitantes, que dans les résultats qu'elle produit, sans cependant pouvoir en être séparée complétement, puisque c'est la considération du but qui permet de juger de l'élément d'ordre, de convenance et d'utilité que la beauté exige toujours. A quelque degré toute action morale offre de la beauté, parce que celle-ci, essentielle à l'ordre moral, s'y reflète toujours plus ou moins. C'est ce qui rend si difficile la distinction des actions qui ne sont à proprement parler que bonnes, de celles qui doivent recevoir plus spécialement la qualification de belles. Mais quand on les examine avec attention, on voit que ces dernières présentent quelque chose de plus que les premières; nous trou-

(1) De Gérando, *du Perfectionnement moral*, liv. II, sect. 3, chap. III.

ons en elles un ordre plus parfait au sein d'une multiplicité de apports plus grands, et une manifestation plus énergique du sen- iment du devoir ou de la vie spirituelle.

L'histoire et la tradition populaire ont conservé le souvenir 'une foule d'actions belles ou sublimes. Pour vérifier nos théories ar quelques exemples pris dans cet ordre, nous n'éprouverions 'autre difficulté que celle du choix. Nous nous attacherons à la lus grande figure morale des temps anciens et modernes, celle e Socrate. Sa vie et sa mort nous offrent ce qu'il y a de plus eau et de plus sublime dans l'humanité. Le récit de ses actions t de son dévouement n'a pas besoin de commentaires pour justi- ier ce que nous venons de dire.

Socrate s'était donné une mission à laquelle il est resté fidèle usqu'à sa mort. Cette mission la plus belle et la plus sainte que l'homme puisse se proposer, c'était d'améliorer ses semblables. Il y consacra sa vie entière avec une constance qui ne s'est jamais démentie. Frappé de la vanité des doctrines philosophiques de son temps, qui ne servaient plus que de jouet ou d'instrument de corruption entre les mains des sophistes, il entreprit de réformer la philosophie en la ramenant à un but moral. Il posa la connais- sance de soi-même comme le fondement de sa doctrine, et érigea en principe que l'homme ne veut que le bien, qu'il suffit par con- séquent de l'éclairer pour qu'il accomplisse ses devoirs, et que la sagesse en nous montrant notre véritable intérêt détermine notre volonté par la seule force de l'évidence.

Il conforma sa conduite à cette forte doctrine, et servit lui-même d'exemple à ses concitoyens. Né avec des penchants au vice, il sut les maîtriser par la sagesse et par une volonté énergique. Son premier et son plus grand triomphe fut de se vaincre lui-même. D'un caractère naturellement violent, il parvint à acquérir une patience inaltérable qui fut souvent mise à l'épreuve par l'humeur difficile de sa femme Xanthippe. Sa vie fut le modèle des vertus es plus pures; ses mœurs qu'on a essayé de ternir, ont reçu de la ostérité le plus éclatant hommage. La sérénité de son âme, l'éga- té d'humeur qu'une attention continuelle sur lui-même lui avait

donnée, son caractère aimable, sa modestie, les grâces de sa esprit et la bonté de son cœur, lui valurent la sympathie et l'a fection de tous ceux qui l'approchaient. Peu jaloux de posséd les connaissances abstraites et vaines qui faisaient l'orgueil d sophistes de son temps, il avouait que toute sa science consist à reconnaître son ignorance.

Pour remplir la mission qu'une voix intérieure lui avait imp sée, il ne prononçait pas en public de longs discours prépar avec soin, mais il allait, vêtu avec simplicité, dans les rues et su les places publiques, s'entretenant avec tous ceux qu'il rencon trait, des devoirs de l'homme, du bon, du beau et du vrai. Se entretiens, pleins de douceur et de bienveillance pour tous ceu qui montraient le désir de s'instruire, avaient pour but, comme i le disait lui-même, de faire éclore les âmes, de les révéler à elles mêmes. Il procédait par questions et il amenait ses interlocuteurs avec une habileté extrême, à trouver eux-mêmes la solution dési rée ou à reconnaître leur ignorance. Rencontrait-il, au contraire des gens pleins d'orgueil, fiers des connaissances qu'ils croyaient posséder, arrogants et dédaigneux dans leur ignorance et leur sot tise, il les poursuivait de son ironie, et par des raisonnement serrés, souvent même captieux, employant avec une adresse infini les armes des sophistes pour les tourner contre eux-mêmes, il le forçait à étaler au grand jour leur insuffisance et la vanité de leu savoir. Il s'entretenait de préférence avec les artisans et les homme du peuple, leur parlant leur langage et prenant ses exemples dan des choses à leur portée. Sa vertu et l'attrait de sa conversatio lui acquirent l'estime des hommes de bien; l'on vit tout c qu'Athènes comptait d'hommes distingués et avides de s'instruir des choses utiles dans un gouvernement populaire, s'empresse autour de lui pour recueillir ses paroles. Ce qu'il tâchait d'inspire aux jeunes gens qui l'écoutaient, c'était le respect des dieux, l tempérance, l'éloignement des voluptés, le mépris de tous l vices, parce qu'ils énervent l'homme et lui ôtent sa liberté. So vent même il parvenait par ses exhortations à détourner du m ceux qu'entraînait déjà la corruption.

Né pauvre, il vécut dans la pauvreté, refusant les présents qu'on voulait lui faire accepter. Il mettait toute son ambition à se faire des amis de ses disciples. Il se contentait d'une nourriture grossière, d'un vêtement très simple, mais il observait tous les soins de la propreté et de la décence. Ce désintéressement et cette médiocrité extérieure étaient un reproche continuel pour les sophistes qui exigeaient de leurs auditeurs de fortes rémunérations, et qui étalaient partout leur luxe et leur magnificence.

Socrate ne rechercha jamais les fonctions publiques. Il préféra l'enseignement plus vrai et plus fécond des conversations et de sa propre conduite dans les circonstances ordinaires de la vie. Cependant, il remplit avec zèle ses devoirs de citoyen. Il prit part à deux campagnes qu'Athènes avait entreprises au dehors, et y montra le courage et la bravoure d'un guerrier. Au siége de Potidée il arracha Alcibiade blessé des mains de l'ennemi. A Delium, il sauva la vie au jeune Xénophon tombé de cheval, et le porta sur ses épaules jusqu'à ce qu'il fut hors de danger; dans la retraite il fit si bonne contenance, qu'il parvint à contenir les ennemis qui poursuivaient les fuyards. Plus tard, désigné par le sort pour remplir les fonctions de sénateur et ayant prêté le serment de juger conformément aux lois, il refusa de souscrire au désir de la multitude qui voulait, au mépris des lois et de la justice, faire condamner des généraux victorieux, et il ne recula pas même devant les menaces qu'on lui fit de le mettre au nombre des accusés à cause de son refus.

Il était impossible que les doctrines et les discours de Socrate ne lui suscitassent pas de violentes inimitiés. Les sophistes qu'il avait démasqués et livrés à la risée publique en les forçant d'avouer leur ignorance, les auteurs dramatiques qu'il était parvenu à convaincre de mauvaise foi, les hommes politiques dont il avait montré l'incapacité, n'attendaient qu'une occasion pour se venger de lui. Les prêtres sentaient fort bien que sous le respect qu'il témoignait pour les dieux de l'État, sa doctrine d'un Dieu parfait sapait le polythéisme par la base et tendait à lui substituer le monothéisme. Enfin, les politiques comprenaient que la doc-

trine des lois antérieures, gravées au fond de la conscience, était destructive des fondements factices sur lesquels s'appuyaient les sociétés anciennes. Tous ces ennemis de Socrate se liguèrent entre eux pour le faire mourir.

Ils parvinrent aisément à ameuter contre lui les passions populaires. Deux factions s'étaient toujours disputé le gouvernement d'Athènes; les partisans de l'aristocratie et ceux de la démocratie. Après la prise de cette ville par les Lacédémoniens, le parti aristocratique triompha et ce fut dans son sein que l'on prit les trente magistrats qui la gouvernèrent pendant quelque temps. Parmi eux se trouvait Critias qui avait été disciple de Socrate. Bien que celui-ci eût su résister courageusement aux oppresseurs de sa patrie, les excès de Critias furent attribués à son enseignement. Après la chute de l'oligarchie imposée aux Athéniens et le rétablissement de la constitution de Solon, Socrate loin de ménager les susceptibilités ombrageuses du peuple, exprimait hautement son mépris pour une forme de gouvernement qui permettait au citoyen le plus grossier désigné par le sort, d'exercer les plus hautes magistratures. Il ne laissait échapper aucune occasion de montrer combien il était absurde de confier le soin des affaires les plus délicates et les plus difficiles, à des artisans sans instruction et souvent sans moralité. Ce qu'il voulait c'était le gouvernement de l'État par les plus sages et les meilleurs. Le peuple jaloux du pouvoir qu'il était parvenu à reconquérir, et se souvenant des maux qu'il avait soufferts sous la domination des trente tyrans, ne supportait qu'avec impatience ces discours contre sa puissance. Les haines s'accumulaient contre lui. C'était le moment de l'accuser et de le perdre; ses ennemis surent en profiter.

L'amnistie générale accordée après la chute des trente tyrans et jurée par le peuple, ne permettait pas de poursuivre Socrate pour des faits ou des discours qu'on aurait pu interpréter comme établissant une complicité morale avec le gouvernement déchu. Mélitus et Anytus l'accusèrent de nier l'existence des dieux reconnus par l'État, et de vouloir introduire de nouvelles divinités sous le nom de génies. Ils le dénoncèrent en outre comme corrupteur

jeunesse. Il fut renvoyé devant le tribunal des héliastes, sé dans cette circonstance de cinq cents juges.
eux qui le pressaient de travailler à sa défense, Socrate lait avec le calme que donne une conscience tranquille : n'en suis occupé depuis que je respire : qu'on examine ma tière : voilà mon apologie. Les dieux, suivant les apparen- e préparent une mort paisible, exempte de douleur, la seule usse pu désirer. Mes amis, témoins de mon trépas, ne seront s ni de l'horreur du spectacle, ni des faiblesses de l'huma- et dans mes derniers moments, j'aurai encore assez de force ever mes regards sur eux, et leur faire entendre les senti- de mon cœur. »
omparut devant ses juges fort de son innocence. Il dédaigna scendre aux supplications auxquelles les accusés avaient s d'ordinaire, et, au lieu de chercher à fléchir ses juges par roles flatteuses ou de lâches concessions, il leur fit entendre ernière fois le rude langage de la vérité. Il proclama sa foi Dieu exempt des faiblesses humaines et dont la voix, qui se entendre à lui au fond de sa conscience, le détournait du l rappela à cette populace chargée de le juger, que l'oracle lphes ne l'avait déclaré le plus sage des hommes que parce reconnaissait son ignorance. Il parla de la mission qu'il eçue d'instruire les hommes de ce qui est réellement utile : u. Puis il ajouta ces simples et sublimes paroles en face de rt qui l'attendait : « Si vous me disiez : Socrate, nous te rons absous, à la condition de ne plus philosopher, mais qu'on te surprenne encore à le faire tu mourras, je répon- sans hésiter : Athéniens, je vous honore et vous aime ; mais ai plutôt à Dieu qu'à vous-mêmes, et tant que je respirerai cesserai de vous donner des avertissements, disant à celui rencontrerai comme j'ai coutume de le faire : O mon ami ! ent ne rougis-tu pas de ne t'occuper que d'acquérir des ses, sans songer à ton âme et à ce qui peut te rendre plus ux? » Les juges ayant été aux voix, il fut déclaré coupable. ne déterminant pas la peine, il pouvait, selon la législation

athénienne, éviter la mort demandée contre lui par Mélitus, en condamnant à l'exil ou à une amende. C'eût été s'avouer c pable; il ne le voulut pas. « Athéniens, dit-il, qu'est-ce qui p convenir à un homme pauvre, votre bienfaiteur, et qui a bes d'avoir du loisir, pour ne songer qu'aux conseils utiles qu'il d vous donner? C'est d'être nourri dans le Prytanée, aux dépens public. Si donc vous voulez que je déclare quel traitement j mérité selon la justice, je vous l'ai dit c'est d'être nourri dans Prytanée. » Cette réponse indigna les juges, il fut condamné mort. Socrate entendit sa sentence avec calme. Il prit encore parole. « O mes juges, dit-il, soyez pleins d'espérance dans mort, et pénétrez-vous de cette vérité qu'il n'y a rien qui puis être un mal pour l'homme de bien. Quand mes enfants serc grands, si vous les voyez épris de l'amour des richesses, s'attacl à toute autre chose qu'à la pratique de la vertu, la seule gr que je demande, c'est que vous les punissiez et leur fassiez so frir les mêmes importunités dont je vous ai moi-même affligés; s'ils se croient des hommes utiles quoiqu'ils ne soient pas v tueux, faits-les rougir d'une conduite aussi insensée comme je faisais pour vous. Maintenant il est temps de nous séparer, n pour aller mourir, vous, pour vivre. »

L'exécution de ce jugement inique fut retardée par le départ la galère sacrée qui devait porter à Délos les offrandes d'Athèn Une loi défendait de faire mourir les condamnés avant son reto Trente jours s'écoulèrent ainsi entre la condamnation de Socr et sa mort. Pendant ce temps, le philosophe continua, avec disciples qui venaient le visiter dans sa prison, ses sublim entretiens sur le bien et la vertu. Il conserva cette tranquill d'âme, cette sérénité inaltérable qu'il avait toujours montrée. veille du jour où l'on s'attendait au retour de la fatale galè Criton accourut de grand matin afin de le décider à profiter intelligences que ses amis étaient parvenus à établir avec gardiens, pour fuir de sa prison et se réfugier en Thessalie. n'y voulut point consentir parce que c'eût été une action injus « Ce serait, disait-il, détruire les lois et l'autorité dûe aux ju

ments, par conséquent détruire la société elle-même. Nous devons tout aux lois, et si l'État est injuste envers nous, nous ne pouvons l'être à son égard. Celui qui consent à rester dans un État, prend l'engagement de se soumettre aux lois. Je n'avais, ajoutait-il, au moment de ma condamnation, qu'à prononcer contre moi-même la peine de l'exil. J'ai préféré la mort. Irai-je maintenant, infidèle à ma parole et aux engagements que j'ai contractés pendant une longue vie, montrer aux étrangers, Socrate proscrit, humilié, devenu le corrupteur des lois et l'ennemi de l'autorité dans sa patrie, pour conserver quelques jours languissants et flétris? Laissons donc cette discussion, mon cher Criton, et marchons sans crainte dans la route que la divinité nous a tracée. »

Le dernier jour de Socrate était arrivé. Les magistrats vinrent dans la prison lui annoncer qu'il allait mourir et ils lui firent ôter ses fers. Ses disciples arrivèrent, ils trouvèrent près de lui sa femme Xanthippe, qui s'abandonnait au désespoir; on fut forcé de l'arracher de ces lieux. Jamais il ne s'était montré aussi calme. Alors il commença avec ses disciples ce sublime entretien sur l'immortalité de l'âme, que Platon nous a conservé dans le dialogue intitulé le Phédon. Il passa ensuite dans une chambre voisine pour se baigner. Criton le suivit; ses autres amis s'entretinrent des discours qu'ils venaient d'entendre et du malheur qui allait les frapper par la perte de celui qu'ils regardaient comme le meilleur des pères. On lui amena ses enfants et après les avoir embrassés, il les fit retirer, puis revint auprès de ses amis.

Le coucher du soleil approchait; le garde de la prison entra. « Socrate, lui dit-il, je ne te ferai pas l'injure de te croire capable de t'irriter contre moi et de me maudire comme font les autres condamnés auxquels je viens annoncer qu'il faut mourir. Pour toi, je sais que tu es le plus courageux, le plus doux et le meilleur des hommes, et que tu ne m'imputes pas ton malheur. Adieu, tâche de supporter avec résignation un mal nécessaire. » En même temps il se détourna en fondant en larmes, et s'éloigna.

« Que cet homme est bon et humain, dit Socrate. Pendant que

j'étais ici, il venait souvent auprès de moi, nous causions ensemble. Et maintenant comme il pleure! Il faut lui obéir, Criton, qu'on apporte le poison. » Criton voulut lui remontrer que l'on apercevait encore la lumière du soleil sur le sommet des montagnes, et que d'autres condamnés avaient pu prolonger leur vie de quelques heures. « Ils avaient leurs raisons, dit Socrate, et j'ai les miennes pour en agir autrement. Je n'y gagnerais qu'à me rendre ridicule à mes propres yeux par un attachement excessif à la vie. »

Un esclave apporta la coupe fatale. Socrate ayant demandé ce qu'il devait faire. Rien autre chose, répondit l'esclave, que de vous promener quand vous aurez bu la coupe et de vous coucher sur le dos quand vous sentirez vos jambes s'appesantir. Alors d'une main assurée et sans changer de visage, il prit la coupe et après avoir fait une courte prière aux dieux, il la vida. Dans ce moment ses amis s'abandonnèrent à leur désespoir et firent retentir la prison de leurs cris et de leurs pleurs. « O mes amis, leur dit-il, que faites-vous? J'ai fait écarter les femmes pour n'être pas témoins de pareilles faiblesses. Montrez du courage et de la fermeté, retenez vos cris et vos lamentations. »

Cependant il n'avait cessé de marcher; dès qu'il sentit que ses jambes s'appesantissaient, il se coucha et s'enveloppa de son manteau. L'esclave se pencha vers lui et montra à ses disciples que le froid de la mort était près de gagner le cœur. Alors, Socrate se découvrant, « Criton, dit-il, et ce furent ses dernières paroles, nous devons un coq à Esculape, n'oublie pas d'acquitter cette dette. » — « Je n'y manquerai pas, répondit Criton, mais n'as-tu plus rien à nous dire? » Il ne répondit pas; mais peu d'instants après il eut un mouvement convulsif, et l'exécuteur l'ayant découvert tout à fait, Criton lui ferma les yeux.

Ainsi mourut le meilleur, le plus sage et le plus juste des hommes. Sa mort fut un sublime hommage rendu à Dieu et à la conscience, sa vie tout entière l'expression la plus pure de la beauté morale.

§ 2. — Du Beau intellectuel.

Nous avons étudié la beauté dans les actions humaines, c'est-à-dire réalisée par la volonté obéissant aux prescriptions de la loi morale, nous allons l'analyser maintenant dans les sciences ou dans les œuvres de l'intelligence.

C'est ici que la beauté se montre réellement dans toute sa splendeur, dégagée de tout élément étranger. La beauté de la science est celle qui se rapproche le plus de la beauté divine; elle est purement spirituelle, et offre à l'esprit l'image la plus parfaite du spectacle de l'enchaînement des causes et des effets que Dieu contemple éternellement en lui-même. Mais elle échappe au vulgaire qui ne saisit que ce qui tombe sous les sens; c'est à peine si les savants eux-mêmes, qui souvent n'en aperçoivent que de faibles rayons, la reconnaissent au milieu des nuages de l'erreur et du doute. Lorsqu'elle apparaît cependant elle ravit l'âme avec une force invincible; elle cause des transports que la beauté sensible ne saurait égaler; elle inspire un amour et un enthousiasme sans bornes. Quand on est parvenu à la contempler en elle-même, on ne trouve plus que des charmes inférieurs à la beauté qui se rencontre dans les choses matérielles. C'est qu'en effet, elle est, pour quiconque sait la voir, plus brillante que toutes les merveilles réunies des arts et de la nature. Dans les sciences, la beauté se présente telle qu'elle est, dans les arts elle se voile déjà, et elle se dérobe parfois entièrement à nous dans la nature extérieure.

La science nous permet donc de saisir la beauté complétement. Bien que la connaissance humaine ait des bornes, ces bornes sont beaucoup plus reculées que celles que nous trouvons dans les choses extérieures. Comme la beauté morale, la beauté intellectuelle nous offrira le moyen le plus sûr de vérifier et d'appliquer nos principes, puisqu'il nous est possible de la pénétrer et de nous en rendre compte.

Nous avons montré ailleurs que toute vérité comme telle n'est pas nécessairement belle; il faut qu'elle réunisse certaines condi-

tions que nous avons cherché à déterminer. Nous avons vu qu'à proprement parler on ne peut rencontrer la beauté que dans un ensemble de vérités qui se coordonnent entre elles et s'enchaînent mutuellement. Il faut que nous puissions assister en quelque sorte à leur génération intérieure et assigner à chacune sa place naturelle et logique. Cependant, ces conditions ne sont que relatives à nos moyens de connaître, car en Dieu toutes les vérités se lient, et chacune porte en réalité le reflet de toutes les autres. Les vérités qui nous paraissent simples, telles que les axiomes, au fond ne le sont pas ; l'intelligence divine aperçoit en elles l'infini qui nous échappe. Par conséquent, il est vrai de dire que la vérité par essence est belle ; mais pour que sa beauté nous apparaisse, elle a besoin de se déployer dans une multiplicité de rapports que nous puissions facilement percevoir et ramener sans peine à l'unité.

Nous contemplons la beauté intellectuelle à son plus haut degré dans l'ensemble de nos connaissances. A vrai dire cette beauté ne projette encore que de faibles clartés, comme l'aube qui annonce la présence du soleil, mais cela suffit déjà pour nous la faire connaître. La beauté générale de la science consiste dans la réunion d'une foule de vérités qui se groupent autour de quelques vérités plus simples, lesquelles à leur tour se rattachent à d'autres vérités plus simples encore, et ainsi de suite jusqu'à une unité suprême qui se reflète dans le tout et dans chacune de ses parties. Cette unité qui se reproduit ainsi elle-même, est le lien commun ou plutôt la vie de cette chaîne immense de vérités qui se déroule aux yeux de l'esprit. L'examen des principes sur lesquels reposent les principales sciences humaines nous permettra d'entrevoir l'unité de chacune d'elles et même cette unité supérieure qui doit un jour les dominer. Nous verrons ainsi que l'ordre, l'enchaînement et la facilité des déductions sont les caractères de la beauté intellectuelle à tous ses dégrés.

Mais cette beauté ne se montre pas seulement dans l'ensemble des sciences, dans leurs principales divisions et même dans quelques vérités particulières qui réunissent mieux que d'autres les caractères que nous venons de déterminer ; elle se rencontre aussi

es efforts de l'esprit humain pour ouvrir des voies nouvelles
ivité de l'intelligence, dans ces découvertes mémorables qui
ent d'un jour nouveau les connaissances que nous possédons
ıs rapprochent de l'unité vers laquelle nous tendons. Ces
vertes ont presque toujours été le fruit des conceptions géné-
et *a priori* de quelques hommes de génie; c'est l'esprit de
ıe, c'est-à-dire la beauté intellectuelle pressentie et recher-
vec constance, qui a présidé à presque tous les progrès des
es. Ceux même qui croyaient s'enfermer exclusivement dans
ience, étaient vaguement guidés par des idées générales,
ils enrichissaient la science de quelques vérités nouvelles
ndes. Nous aurons plus d'une fois l'occasion de le vérifier
nalant les plus belles découvertes de la science moderne.
ıs l'unité de notre substance spirituelle, image de la nature
, nous découvrons deux éléments : la force et la quantité
gible. Cette dualité au sein de l'unité, est le principe de dis-
n sans lequel l'unité nous échapperait ou plutôt se réduirait
ınt. C'est à elle qu'est dû le développement effectif de l'unité
génération hors d'elle-même pour constituer l'infini, mode
sel d'existence des êtres. Mais nous avons vu que dans ce
ppement la force ou la quantité peut prédominer; de là la
division des idées, en idées de *perfection* qui admettent des
infinis d'intensité, comme la vertu, la beauté, le cou-
etc., et en idées de *grandeur* qui sont susceptibles d'une
e exacte, comme les idées de nombre, d'étendue, de
, etc. Toutes les sciences peuvent se classer sous ces deux
ries, et, par elles, viennent se rattacher à l'unité de notre
nce spirituelle. Les sciences morales appartiennent aux
de perfection, les sciences mathématiques aux idées de gran-
Quant aux sciences expérimentales, c'est-à-dire à celles qui
soin plus ou moins de l'observation extérieure, elles appar-
nt à l'une ou à l'autre de ces deux catégories, selon que leur
spécial est l'étude de la force affranchie d'obstacles, ou bien
ce emprisonnée dans la matière et ne se manifestant que
les conditions qui permettent de la mesurer et de l'évaluer.

Au reste, la possibilité même des sciences expérimentales présu pose l'intelligibilité des choses dont elles s'occupent ou de la conformité avec nos idées.

Dans leur développement nos idées sont soumises à des lo qui sont, d'une part, les règles de la logique, et, de l'autre, celle du calcul. Nous avons vu ailleurs que tout ce que nous pouvon connaître doit avoir les caractères de l'existence : l'unité, la pl ralité des déterminations, et l'égalité de ces deux termes (1). I doit donc y avoir une analogie fondamentale entre la logique et le calcul, et nous verrons bientôt, en effet, que l'algèbre n'est qu'un mode particulier d'expression de l'existence ou de l'infini. Mais l'identité n'est pas complète; ce caractère commun fondamenta ne leur ôte pas leur caractère particulier, leur diversité. Il en es de même des lois du développement de l'esprit et de celles qu président au développement des êtres de la nature. L'identité qu Hegel a voulu établir entre elles, en ramenant tout aux règles de la logique d'Aristote et de Kant, est un rêve séduisant que la raison et l'expérience repoussent également. Mais, répétons-le ici s'il n'y a pas une identité absolue, il y a une analogie suffisant pour nous convaincre que l'unité n'est pas exclue de la partie purement formelle de nos connaissances.

En tête de toutes les sciences, par la dignité de son objet e par son universalité, se trouve la philosophie. Elle a pour but l connaissance de l'esprit humain et de Dieu, auquel nous somme unis intérieurement. C'est ce qui fait son universalité, car il n'e rien qui n'ait pour fondement les idées divines, et qui par suit ne soit intelligible. Mais les idées en nous ne sont pas les sensa tions. Le retour de la pensée à elle-même montre avec la clarté d l'évidence la différence qu'il y a entre elles. La figure d'un triangl dans notre imagination est une sensation représentative; la défi nition du triangle est une idée, et cette définition étant conçu comme éternelle, absolue et immuable, en la saisissant en nou nous la saisissons en même temps en Dieu. Il en est de même d

(1) Voir tome I, p. 210.

toute autre idée; les sens ne nous montrent que des phénomènes; la pensée nous élève à l'idée d'être, et celle-ci étant par essence immuable et éternelle, nous révèle Dieu au fond de nous-mêmes. Notre pensée est donc substantielle; elle subsiste indépendamment des sensations extérieures qui ne lui servent que d'excitation pour spécialiser et combiner les idées qui constituent sa nature propre. Mais elle n'est point isolée des idées absolues; la possession même de la vérité implique la communication intérieure et directe de la pensée humaine avec la pensée divine, puisque la vérité ne saurait se concevoir sans la nécessité, l'éternité et l'immuabilité qui sont des attributs exclusifs de l'Être suprême. Telle est la théorie des idées, enseignée par Platon, par Plotin et par Saint-Augustin, renouvelée par Descartes au XVIIe siècle, approfondie par Bossuet et par Leibnitz, restaurée enfin de nos jours et démontrée avec plus de rigueur par Bordas-Demoulin. En elle réside toute la philosophie, car elle nous donne la connaissance de Dieu et de nous-mêmes, et, par la force qu'elle communique à l'esprit, elle nous permet de sonder la nature extérieure et de nous élever jusqu'aux lois générales qui la régissent.

Le rappel de la pensée à soi, point de départ et terme de la philosophie, paraît une chose facile. Cependant l'esprit humain a erré et erre encore sur cet objet essentiel. Un déluge d'erreurs a inondé la philosophie et l'on a vu surgir de toutes parts les doctrines les plus contradictoires, sous les noms de spiritualisme, de matérialisme, de panthéisme, de conceptualisme, de sensualisme, de dogmatisme, d'empirisme, de rationalisme, de mysticisme, d'idéalisme, de naturalisme, de réalisme, de scepticisme, et de bien d'autres encore. Comment se reconnaître au milieu de tous ces systèmes qui invoquent également la raison et la logique? Comment établir parmi eux un fil conducteur qui nous fasse éviter l'erreur et nous ramène à la vérité? Ce sera la gloire de Bordas-Demoulin de l'avoir entrepris. Il a essayé d'introduire l'ordre au sein de ce chaos, en montrant que toutes les erreurs comme toutes les vérités s'enchaînent, et qu'elles se réduisent à un petit nombre de principes fondamentaux respectés ou méconnus. Sa démonstra-

tion a tous les caractères de la beauté intellectuelle : la simplicité du point de départ, la rigueur et la facilité des déductions, l'étendue et la fécondité des conséquences.

Il n'y a que quatre systèmes possibles, un vrai et trois faux qui ne sont que des mutilations du premier ou de la théorie des idées. Nie-t-on, en effet, les idées en nous et en Dieu, pour ne faire dériver la connaissance que des sensations? on tombe dans le sensualisme avec Bacon, Gassendi, Locke et Condillac, dans le matérialisme avec Épicure, Hobbes, Helvétius, d'Holbac et Tracy, dans le scepticisme avec Pyrrhon, Énésidème, Sextus l'empirique, Montaigne, l'évêque d'Avranche, Hume et d'Alembert. N'admet-on que les idées en nous et nie-t-on que les idées divines soient en communication directe et intérieure avec les nôtres? on retire à celles-ci leur force, on en fait des catégories ou formes vides qui ont besoin de la sensation pour se soutenir et nous donner la connaissance; on tombe dans le conceptualisme avec Aristote, saint Thomas, Arnault, Reid et Kant, dans l'idéalisme et dans le panthéisme du moi-absolu avec Fichte. Enfin, nie-t-on d'une façon ou d'une autre, la réalité des idées humaines, pour ne voir que les idées divines? on arrive au panthéisme sous toutes ses formes, avec Zénon, Malebranche, Spinoza, Schelling, Hegel et de Bonald. L'école de Platon dans l'antiquité peut seule revendiquer le véritable spiritualisme de la théorie des idées; elle s'élève comme un phare au sein du paganisme; et lorsque l'homme est de toutes parts plongé dans les sens, c'est elle qui enseigne un Dieu immatériel, unique, créateur et conservateur de l'univers, la spiritualité et l'immortalité de l'âme, la chute primitive, la justice absolue après la mort, les règles du devoir fondées sur la volonté divine et le bien éternel.

« Qui n'admirerait, dit Bordas-Demoulin, je ne dis pas l'existence merveilleuse d'une école en qui la vérité brille au milieu du déluge des erreurs, mais le petit nombre des principes dont ces erreurs émanent? Si l'esprit humain se trompe, c'est régulièrement; s'il erre, c'est suivant des lois constantes. Prenez une erreur philosophique quelconque, et de raisonnement en raison-

nement vous montez à une ruine de la théorie des idées, dont primitivement elle dépend; saisissez-vous des trois ruines de la théorie des idées, et de déduction en déduction vous parvenez à toutes les erreurs imaginables. A plus forte raison le même enchaînement subsiste entre les vérités. De laquelle qu'on parte, on est conduit à la théorie des idées, et avec la théorie des idées on arrive à toutes les vérités possibles. Ainsi, je le répète, parmi cette infinie variété d'opinions qu'offrent les pays et les âges et qui semblent ne rien laisser de fixe à la pensée, il n'existe que quatre systèmes différents, un vrai, trois faux, systèmes auxquels elles se rapportent toutes et sur lesquels roule la pensée (1). »

Si la beauté intellectuelle brille du plus vif éclat dans les systèmes de Platon, de Saint-Augustin, de Descartes et de Leibnitz, qui tous ont recherché un principe supérieur d'où découlent avec ordre et facilité les conséquences les plus utiles pour l'esprit humain, nous trouvons la laideur spirituelle chez les sophistes de la Grèce et chez les docteurs scolastiques du moyen-âge. La connaissance y est détournée de son but légitime pour servir des intérêts étrangers. Les sophistes ne cherchaient dans l'art de la parole qu'un instrument pour défendre indifféremment le vrai et le faux; dans l'étude des sciences qu'un moyen de succès, de fortune et d'influence; dans la philosophie, enfin, que des procédés pour captiver et séduire le grand nombre par de brillants paradoxes. Ils enseignaient que le droit et le devoir n'existent pas, qu'il ne faut croire à rien, que tout est également probable et que le succès légitime tout. Au lieu de répandre l'amour de la vérité, ils ne s'attachaient qu'à faire naître des doutes, à obscurcir les lumières de la raison et à étouffer la voix de la conscience. La laideur de la scolastique a un autre caractère, mais elle nous montre aussi la connaissance détournée de son but. En général on y voit non plus la vérité recherchée pour elle-même, mais une philosophie superficielle mise au service de la religion, l'autorité extérieure remplaçant l'autorité de la raison, la croyance en la parole révélée

(1) Bordas-Demoulin, *Mélanges philosophiques et religieux*, Paris, 1846, p. 15.

mise à la place de l'évidence intérieure. L'esprit se perd d
distinctions subtiles; au lieu de pénétrer les idées, il res
les mots. La logique d'Aristote enveloppe l'intelligence h
comme dans un réseau, et l'empêche de s'élever aux idée
rales, seules fécondes, à la vérité simple et naturelle. L'u
connaissances se brise; les sciences s'éparpillent ou se conf
il n'y a plus de lien sérieux entre elles; c'est le désordre pé
au sein de l'intelligence sous le déguisement de la logique,
nant sur les ruines de la vraie philosophie. Les docteu
tiennent dans leurs thèses le pour et le contre, ou bien i
struisent dans leurs *sommes* un dédale de distinctions
subtilités où la pensée s'atrophie et s'éteint lentement.

L'application de la philosophie aux rapports des homme
eux constitue les *sciences morales et politiques*. Leur sort e
celui de la philosophie, et elles enseignent la vérité ou
selon que la vraie philosophie est respectée ou trahie. Par
sensualisme ; on enseignera en morale la doctrine de l'inté
politique on niera les droits naturels et l'on établira l'ordr
sur la force matérielle. Admet-on le conceptualisme; la
humaine abandonnée à elle-même, cherchera à se donn
règle arbitraire; ce sera l'individualisme en morale; en p
le système du contrat social et des droits résultant de l
volonté ou du caprice des majorités. La pensée vacillante,
de soutien en elle-même, niant sa propre réalité, ne voya
sa raison qu'une capacité vide, cherchera un appui au de
croira le trouver tantôt dans une sorte de nécessité inflexi
surgirait de la liberté sans limites, tantôt dans le despoti
dans le communisme. Enfin, érige-t-on en principe que la
n'a rien en propre et qu'elle reçoit tout de Dieu soit direc
soit par des intermédiaires extérieurs; avec le panthéisme
vera à la morale stoïcienne, à la théocratie, au despoti
l'État et au communisme. L'homme n'aura plus que des d
on lui déniera la liberté, parce que privé de raison propre, i
plus de droits naturels; enfin l'obéissance aveugle à une
extérieure lui sera imposée au besoin par la force.

Le spiritualisme de la théorie des idées évite tous ces désordres. Sur lui se fonde la vraie morale et la véritable science des rapports sociaux. C'est lui qui donne les notions certaines du devoir et du droit, celles de la liberté civile et politique, de la propriété et de l'organisation rationnelle de l'État. « Impossible, en effet, dit M. Huet, de concevoir la société à la fois libre et obligatoire, des droits et des devoirs naturels entre les hommes, si l'on n'admet en chacun une raison propre, en même temps que le concours des intelligences et des volontés particulières dans leur centre commun, la raison divine (1). » Avec la théorie des idées, tout dans les sciences morales et politiques est ramené à l'unité, tout s'y enchaîne et se lie. Or, dans l'ordre qui s'établit ainsi par de faciles déductions d'un seul principe, il est impossible de ne pas reconnaître les caractères mêmes de la beauté.

Dans l'esprit, avons-nous dit, il existe un second ordre d'idées, basées, comme les idées de perfection, sur l'unité de la substance de l'être pensant, mais dans lesquelles domine l'élément de quantité. Ce sont les idées de grandeur. L'élément de force s'y retrouve et y est tout aussi essentiel que dans les idées de perfection, mais il n'y occupe pas la première place; il est subordonné à l'autre élément, et lorsqu'on le considère c'est toujours dans sa dépendance de celui-ci. L'étude de ces idées fait l'objet des sciences mathématiques. Ces sciences ont pour but de déterminer comment naissent les idées de grandeur et quelles sont leurs relations entre elles. Nous définirons donc les *mathématiques* : la science de la génération et des rapports de la quantité intelligible.

Ce qui distingue les idées de grandeur c'est la propriété qu'elles ont de pouvoir être exprimées exactement par des signes, des symboles extérieurs. Il en résulte que l'esprit pour avoir la certitude n'a pas besoin, comme lorsqu'il s'agit des idées de perfection, de remonter sans cesse aux idées elles-mêmes, mais qu'il peut s'en tenir aux signes, les combinaisons de ceux-ci lui donnant celles des idées. Le perfectionnement des signes entraîne donc,

(1) F. Huet, *Le règne social du christianisme*, Paris, 1853, p. 44.

dans les mathématiques, le progrès des idées, c'est-à-dire le perfectionnement de la science elle-même. La beauté intellectuelle qui lui est propre se reflète dans les symboles qu'elle emploie, et la découverte d'un signe nouveau plus simple ou d'un usage plus facile, y a souvent la même valeur que la découverte des principes de l'ordre le plus élevé dans les sciences morales.

Nous avons vu ailleurs que la quantité intelligible considérée à part ou plutôt comme dominant la force, prend immédiatement les caractères de l'existence : l'unité et la pluralité; en d'autres termes, qu'elle offre, comme tout être ou toute idée représentative de l'être, un élément général et un élément particulier. Considérée par son côté général nous l'avons nommée la *quantité continue*, source et possibilité de tous les rapports ou idées de grandeur. Envisagée par son côté particulier, ou rapports actuellement perçus, nous lui avons donné le nom de *quantité discontinue*. Ces deux éléments au fond sont toujours inséparables, aussi bien dans la nature extérieure que dans la pensée; mais le premier apparaît davantage dans celle-ci, le second dans celle-là. Lors donc que dans la pensée nous ne considérons pas expressément le côté général ou le côté individuel, la quantité intelligible se montre nécessairement avec le caractère de continuité, puisque l'unité et la pluralité unies ensemble, se pénètrent mutuellement et se manifestent toutes deux à des degrés divers.

L'une des plus belles découvertes des temps modernes dans les mathématiques, est celle du *calcul différentiel*. Elle est due à Leibnitz. Ce philosophe est parvenu à exprimer, dans un symbole simple, l'élément général de la quantité intelligible; ce qui a permis d'opérer sur lui seul et de découvrir les lois les plus élevées des idées de grandeur et de nombre. L'objet de ce calcul est de mettre en évidence les rapports généraux des fonctions, en éliminant en elles ce qui les particularise. Si l'on représente par $\frac{\Delta y}{\Delta x}$ une fonction quelconque, c'est-à-dire un rapport variable de la quantité continue, à la fois universel et particulier, on pourra la considérer sous ces deux points de vue.

Elle exprimera un état isolé et distinct si on l'envisage comme rapport individuel, une suite infinie d'états successifs si l'on ne fait attention qu'à la continuité, à l'universalité. Mais ces deux états étant confondus en elle, pour pouvoir opérer sur l'élément général seul, il faudra le dégager de tout élément particulier; c'est ce que l'on fait en annulant les différences d'accroissement qui résultent de son développement continu; Δy et Δx s'évanouissent donc comme quantités, et $\frac{0}{0}$ devient l'indice de la possibilité de déterminations particulières dans la fonction dérivée, ou la fonction primitive réduite à sa seule généralité. « Les procédés du calcul différentiel, dit M. Lamarle, n'exigent pas que la fonction soit connue pour que l'on puisse obtenir la fonction dérivée. Il suffit d'opérer sur le rapport de l'accroissement de la fonction à celui de la variable, et de chercher ce que devient ce rapport lorsqu'on y annule l'accroissement. Les termes qui s'évanouissent doivent être supprimés, non parce qu'ils sont négligeables relativement aux autres, ce qu'on suppose habituellement dans la méthode des infiniment petits, mais, en réalité, parce qu'il faut rigoureusement en faire abstraction pour parvenir à dégager la fonction dérivée, c'est-à-dire l'expression numérique de l'élément générateur (1). »

Le symbole $\frac{dy}{dx}$ indique la capacité d'accroissement isolée, autant qu'il est possible, de toute détermination actuelle; on le nomme la différentielle. Les opérations dont il est l'objet reçoivent le nom de calcul différentiel.

Huyghens, dans une lettre à l'Hôpital, dit « qu'il voit avec surprise et avec admiration l'étendue et la fécondité de cet art; que, de quelque côté qu'il tourne sa vue, il en découvre de nouveaux usages; qu'il y conçoit un progrès et une spéculation infinis (2). »

(1) Bordas-Demoulin, Le *Cartésianisme*, Supplément à la métaphysique du calcul différentiel; note de M. Lamarle, professeur à la faculté des sciences de l'Université de Gand, t. II, p. 487.

(2) Fontenelle, *Éloge de l'Hôpital*.

L'invention du calcul différentiel fut, en effet, le commen
d'une œuvre immense dont on n'entrevoit pas le terme.
premiers pas Leibnitz l'appliqua avec une facilité surpre
une foule de problèmes de la plus haute importance, qui
résisté jusque là aux efforts de tous les mathématiciens.
lumière nouvelle et vive, dit M. Biot, qu'il jetait ainsi su
lyse mathématique, lui faisait saisir entre les diverses par
cette science de nouveaux rapports jusqu'alors inaperçus
Bientôt il généralise, les principes du calcul, signale les
tions que l'on peut tirer des analogies des puissances et de
rences, trouve le calcul des fonctions exponentielles et
les applications que l'on peut faire du calcul différenti
théorie des courbes, à la recherche des tangentes, des oscu
et des intersections des courbes, aux questions de mécani
la théorie des forces centrales, etc. D'autres problèmes sont
après lui avec la même facilité par ceux qui adoptent sa mé
Newton de son côté avait également trouvé les moyens d
mettre à l'analyse les quantités transcendantes, mais son s
des fluxions était loin d'avoir la simplicité du calcul diffé
inventé par Leibnitz, puisqu'il compliquait la génératio
quantités d'un élément étranger qui est le mouvement. L
réduit au contraire des opérations fort compliquées à des
générales très simples. « En résolvant, dit encore M. Bi
lignes, les surfaces, les solides, en un mot, toutes les qu
physiques ou numériques en éléments infiniment petits, o
avec la facilité la plus entière et la netteté la plus parfaite,
tous les effets, toutes les conséquences qui résultent des car
même les plus variables de ces éléments, on peut apprée
résultats avec tel degré d'approximation que l'on désir
perdre un instant de vue les principes qui les produisent, et
présentent toujours parfaitement dégagés les uns des autre
L'ordre, la simplicité, l'étendue, la fécondité et la facilit

(1) *Biographie universelle*, Art. Leibnitz, t. XXIII, p. 632.
(2) *Ibid.*, p. 638.

sont les véritables caractères de la beauté intellectuelle, et nous les retrouvons dans cette admirable invention qui porte le nom de calcul différentiel.

Nous avons considéré la quantité intelligible dans son élément purement continu ou général; nous allons maintenant assister à la génération de son élément particulier. Nous savons que celui-ci n'est que le premier spécialisé par une nouvelle relation. Le général est un rapport simple, le particulier un rapport composé qui a pour fondement le précédent. Toute particularisation exige donc deux éléments, l'un nécessairement général, l'autre qui peut être, selon les cas, général ou individuel; des rapports établis entre eux résulte une quantité qui est conçue comme subsistant par soi, et qui a, par conséquent, une véritable réalité dans la pensée. Le *calcul intégral* a pour objet de redescendre de l'universel à l'individuel d'une fonction, c'est-à-dire de la reconstituer dans son intégrité.

La fonction dérivée exprime une grandeur abstraite qui devient la base sur laquelle on peut reconstruire la fonction primitive. En lui donnant une valeur initiale, on obtient une nouvelle fonction continue dont l'accroissement a pour mesure le produit de la fonction dérivée par l'accroissement donné à la variable. La loi de génération en vertu de sa permanence, subsiste à l'origine de tout accroissement et s'applique à tous les accroissements successifs, par conséquent aussi à la fonction primitive. L'élément que l'on pourrait nommer particularisateur de la fonction, est l'accroissement de la variable; celui qui régit tous les accroissements successifs est l'élément générateur proprement dit. Observons cependant que la fonction dérivée ne fournit, pour chaque valeur de la variable, que l'expression de l'état particulier dans lequel cet élément concourt à la génération; il serait impossible d'en préciser la nature en général, parce que le général absolument isolé de tout élément particulier nous échappe. L'universel et l'individuel sont inséparables; nous ne pouvons qu'écarter la considération expresse de l'un pour porter toute notre attention sur l'autre. Or, c'est parce que l'élément particulier reste implicitement renfermé dans l'élé-

ment général, que nous pouvons, dans le calcul intégral, redescendre de l'universel de la fonction dérivée à l'individuel de la fonction continue, et assister en quelque sorte à la génération même de la quantité intelligible sous une forme déterminée.

L'*algèbre* est la science de la quantité intelligible considérée dans toute sa réalité, à la fois comme continue et discontinue, comme générale et particulière. C'est la science des mathématiques par excellence, embrassant son objet en entier. L'emploi des lettres au lieu des chiffres lui donne un caractère de généralité qui lui permet de représenter la quantité continue. « L'algèbre, dit M. Biot, est une langue qui, représentant les quantités par des caractères et les opérations par des signes convenus, sert à exprimer généralement les relations qui doivent exister entre les données et les inconnues d'un problème quelconque, pour que les conditions imposées par ce problème soient satisfaites. Peu importe que ces données et ces inconnues soient des nombres, comme dans les problèmes d'arithmétique, ou des mouvements et des masses, comme dans les questions de mécanique, ou enfin des lignes, des surfaces et des solides comme dans les recherches de la géométrie ; il suffit que les relations qu'elles doivent avoir les unes avec les autres puissent être définies et réduites à des opérations calculables, pour que l'algèbre soit apte à les exprimer. En effet, lorsque cette réduction est praticable, la question proposée se trouve par cela même ne pas dépendre de la nature géométrique, physique ou mécanique des éléments que l'on combine, mais seulement des relations mutuelles établies entre eux par addition, soustraction, division ou toute autre opération de calcul (1). »

Si Descartes n'est pas l'inventeur de l'algèbre, il lui a donné une telle impulsion qu'on peut dire qu'il l'a régénérée et lui ouvert des voies jusqu'alors inconnues. Avant lui on était parvenu à résoudre les équations des quatre premiers degrés ; Viète avait fondé la théorie générale des équations ; il avait enseigné à chasser

(1) Biot, *Essai de géométrie analytique*. Paris, 1834, p. 1.

les fractions et les radicaux, à opérer sur les racines; il avait donné une méthode d'approximation et entrevu les rapports qui existent entre les racines et les coefficients. « Cependant la notation que l'on employait, dit M. Biot, était encore grossière et affectée des rapports matériels par lesquels on liait l'algèbre à des idées de grandeur, de superficie et de solidité. Or, l'algèbre est une langue qui a pour objet spécial et pour utilité principale d'exprimer purement les rapports abstraits des quantités. Il fallait donc, pour l'étendre, commencer par la dégager des considérations étrangères qui la limitaient : ce fut le premier service que lui rendit Descartes; et la métaphysique de son esprit lui fut singulièrement utile dans cette circonstance. Selon cette ancienne limitation de l'algèbre, les produits successifs d'une même quantité étaient représentés dans les trois premières dimensions de l'étendue par un carré et par un cube en perspective, quelquefois par la lettre initiale Q ou C mise en haut de la quantité, quelquefois enfin par la répétition même de la lettre au moyen de laquelle la quantité était désignée. A toutes ces notations embarrassantes et qui retardaient la pensée, Descartes en substitua une claire, simple, générale et surtout calculable. Il imagina de mettre un chiffre au-dessus de la quantité, et par les différentes valeurs de ce chiffre il désigna ses diverses puissances. Pour sentir toute l'importance de cette découverte, il ne faut que jeter les yeux sur les anciennes formules, et comparer leur embarras extrême avec la forme simple, et, pour ainsi dire, saisissable, que l'emploi des exposants leur a donnée (1). »

Par leur simplicité et leur facilité, les exposants numériques sont devenus d'un usage général en algèbre; il n'est presque pas de calculs où ils n'entrent. Sans eux, Newton n'eût jamais trouvé sa célèbre formule du *binome* qui contient presque toutes les relations de la quantité. Ils s'appliquent au calcul de toute la quantité intelligible, par conséquent aussi à la partie de celle-ci qui n'a aucune correspondance dans la nature extérieure, comme le

(1) *Biographie universelle*, art. Descartes, t. XI, p. 147.

montrent les équations à plusieurs variables qui représentent plu que les trois dimensions, et les quantités nommées imaginaire qui n'ont aucune réalité dans la nature, mais en ont une véritabl dans la pensée. Par la substitution des nombres à des signes no combinables, Descartes a donc permis de découvrir de nouvelle relations de la quantité intelligible, et il a donné à l'algèbre u degré plus élevé de généralité et d'étendue. Tous ces caractère révèlent la beauté de sa découverte.

C'est encore à Descartes que l'on doit des idées plus précises su les quantités négatives qui jouent un si grand rôle en algèbre. établit que les racines négatives, considérées jusqu'alors comm fausses, ne diffèrent des racines positives qu'en ce qu'elles soi prises dans un sens contraire de celles-ci. Cette vue plus nette l fit découvrir une règle pour reconnaître dans une équation qui n que des racines réelles, le nombre des racines positives et cel des racines négatives, et cette règle qui l'a mis sur la voie c beau théorème de M. Sturm, a été pendant deux siècles la seu que les mathématiciens aient employée.

Les opérations si compliquées de l'algèbre se réduisent à génération des quantités par addition ou sommation et à leur com paraison dans des rapports d'égalité. La substance à son premi moment de développement se présente comme unité, et celle a nécessairement sa mesure en elle-même. A chacun des momen suivants, la substance se retrouve tout entière, ce qui veut di que l'unité reparaît constamment. La forme la plus simple de l génération de la quantité est donc l'unité s'ajoutant à elle-même ce qui nous donne la sommation, c'est-à-dire l'addition et so contraire la soustraction. Les deux formes plus compliquées d la sommation qui suivent immédiatement, sont la reproduction laquelle donne la multiplication et la division, et la graduatio qui comprend les puissances et les racines. Les trois formes pr mitives de la génération des quantités sont donc $A + B$, $A \times$ et A^B, et leurs corrélatives $A - B$, $\frac{A}{B}$ et $\sqrt[B]{A}$. Ces formes combiné entre elles donnent la numération et les facultés, les logarithm

et les sinus, les différences, les variations, les séries, les fractions continues, les facultés exponentielles, etc. Euler est le premier qui ait aperçu la liaison qui existe entre ces diverses espèces de générations. Elles peuvent produire des nombres entiers ou fractionnaires, des quantités irrationnelles ou des quantités imaginaires.

A côté de l'élément d'activité, il y a l'élément d'ordre ; l'algèbre ne s'occupe pas seulement de la génération des quantités, mais encore de leur comparaison. Le rapport le plus simple des quantités entre elles est celui d'égalité ou d'identité, et son corrélatif le rapport d'inégalité. Puis viennent les proportions qui sont des comparaisons entre rapports égaux, les progressions ou suites de rapports égaux dont les termes moyens sont les mêmes, et enfin les équations. On nomme équation la relation d'égalité qui existe entre deux modes différents de génération d'une même quantité. C'est le rapport d'égalité qu'elles contiennent qui permet de les résoudre, c'est-à-dire de déterminer la valeur des quantités inconnues qui s'y trouvent liées à des quantités connues.

Toutes les opérations de l'algèbre, consistant dans la construction et la résolution des équations, se réduisent donc, en dernière analyse, à la génération des quantités par sommation et à des rapports d'égalité. C'est en effet sous cette forme que se présente le développement de la substance. La loi suprême de l'existence, c'est l'égalité de l'unité et du nombre. « Sans entrer ici dans des développements qui nous sont interdits, dit De Montferrier, remarquons que la forme générale des séries et celle des fractions continues se ramènent à un agrégat de termes de la forme (α) : .. $F_x = \Phi_0 + \Phi_1 + \Phi_2 + \Phi_3 + \Phi_4 +$ etc., et, qu'enfin les formes générales des produites continues et des facultés exponentielles, en supposant que la multiplication des facteurs soit effectuée, deviennent encore des agrégats de termes semblables à (α). Ainsi tous les algorithmes techniques élémentaires peuvent être ramenés à un agrégat de termes, et c'est donc dans cette forme que se trouve leur réunion systématique, c'est-à-dire que l'algorithme technique systématique, qui doit réunir tous les algorithmes élé-

mentaires et embrasser tous les procédés techniques, doit se présenter lui-même sous cette même forme (α).

« Si nous désignons par Ω_0, Ω_1, Ω_2, des fonctions arbitraires de la variable x, prise pour mesure, fonctions qui peuvent être liées par une loi, ou n'avoir entre elles aucune liaison, et par A_0, A_1, A_2, etc., des quantités indépendantes de x, nous aurons pour la forme de la génération technique systématique en question l'expression générale (β) : .. $Fx = A_0 \Omega_0 + A_1 \Omega_1 + A_2 \Omega_2 +$ etc... Cette loi, dont la généralité absolue s'étend sur toute l'algorithmie, puisqu'elle embrasse l'application même, indépendante et immédiate des algorithmes primitifs et opposés de la sommation et de la graduation, a été nommée par M. Wronski, à qui elle est due, *la suprême ou universelle* (1).

« C'est en raison de cette universalité des algorithmes techniques élémentaires qui se résume en un seul algorithme technique systématique, ajoute ailleurs De Montferrier, que M. Wronski a pu proposer d'embrasser par *une seule loi* toutes les diverses lois possibles de la génération des quantités, c'est-à-dire toute la science des nombres et conséquemment toutes les mathématiques, car l'algorithmie forme évidemment l'essence de ces sciences. Cette *loi suprême*, qui couronne l'édifice des mathématiques, élevé par la philosophie, a été présentée, en 1811, à l'Institut de France, et ce corps savant, par l'organe de Lagrange et de Lacroix, ses commissaires, en a reconnu l'universalité en ces termes : « Mais « ce qui a frappé vos commissaires dans le mémoire de M. Wronski, « c'est qu'il tire de sa formule *toutes* celles que l'on connaît pour « le développement des fonctions, et qu'elles n'en sont que des « cas *très-particuliers*. »

« La forme de cette loi suprême se trouvant identique avec le principe premier et le plus simple, l'algorithme primitif et primordial de la sommation, il en résulte que le système entier de nos connaissances algorithmiques se trouve complétement achevé (2). »

(1) De Montferrier, *Dictionnaire des sciences mathématiques*. Art. Mathématiques, t. II, p. 216.

(2) *Ibid.*, Art. Philosophie des mathématiques, t. II, p. 331.

Pour établir l'unité et l'enchaînement des diverses parties de l'algèbre, Wronski est parti des principes de la philosophie de Kant, ce qui l'a conduit parfois à faire des distinctions subtiles et à établir des divisions sans fondement réel. Ses erreurs, sous ce rapport, peuvent être facilement rectifiées. Il n'en conserve pas moins le mérite d'avoir aperçu l'unité et l'ordre qui existent dans les mathématiques, et d'avoir montré comment ils s'y établissent par des modes simples de génération. Il a mis ainsi au grand jour les éléments mêmes de la beauté toute spirituelle de la science des nombres ou de la quantité intelligible.

L'une des plus belles applications de l'algèbre est celle qui a été faite à la *géométrie*. On définit d'ordinaire la géométrie, d'après son étymologie, la science qui a pour objet la mesure de l'étendue. Mais en se pénétrant des procédés qui lui sont propres, on voit qu'il ne s'agit pas de la seule étendue matérielle. On l'a dit depuis longtemps, la géométrie est une science qui construit elle-même son objet. Nous la définirons la science de cette partie de l'étendue intelligible à laquelle correspondent les trois dimensions dans la nature extérieure.

La quantité intelligible nous donne les notions du point, de la ligne, des surfaces et des solides, qui n'en sont que des propriétés ou des déterminations particulières, et qui servent pour ainsi dire de matière aux spéculations de la géométrie. Le point est le premier instant de la détermination de la quantité intelligible prise dans sa généralité. Dans son rapport avec l'élément général, le point peut être considéré comme l'infiniment grand; il contient en puissance toutes les formes de l'étendue, les lignes droites et courbes, les surfaces et les solides. Dans son rapport avec l'élément particulier, c'est-à-dire avec les déterminations réellement effectuées de la quantité intelligible, il peut être envisagé comme l'infiniment petit. Il est relativement à l'étendue ce que l'unité prise en elle-même est au nombre, car l'étendue c'est la quantité intelligible considérée comme possibilité de la coexistence de plusieurs déterminations, et le nombre c'est cette même quantité en tant qu'elle donne naissance à des déterminations successives. Ces

deux modes de détermination se supposent mutuellement, et c'est ce qui fait que les nombres peuvent être représentés par l'étendue et l'étendue par des nombres. La ligne est la représentation d'un rapport ou de plusieurs rapports dans les idées de grandeur. La quantité intelligible ne sort logiquement de sa généralité que pour réaliser des rapports dont la possibilité seule était en elle. La ligne est engendrée par le mouvement d'un point vers un autre. Si la relation est simple, ce sera la ligne droite; si elle est complexe si la direction en ligne droite est modifiée soit brusquement soit insensiblement, on aura les lignes brisées et les lignes courbes La surface est engendrée par le mouvement d'une ligne selon une direction simple ou modifiée, et il en est de même des solides qui sont le résultat du mouvement des surfaces. Au delà de ces déterminations, nous en concevons une infinité d'autres, et nous les exprimons dans des équations à plus de quatre variables, mais nous ne trouvons rien ni dans notre imagination ni dans la nature matérielle pour les représenter d'une manière quelconque.

La génération des figures de l'étendue, nous montre en celle-ci la continuité unie à la discontinuité. Faute d'un symbole pour représenter la première, les anciens mathématiciens n'étaient pas parvenus à découvrir toutes les relations dont l'étendue intelligible, considérée seulement dans les trois dimensions, est susceptible. C'est ce que permet maintenant l'application de l'algèbre à la géométrie, application qui a reçu le nom de *géométrie analytique*. Descartes, en montrant que les équations à deux variables indéterminées représentent toutes les lignes planes imaginables, celles du premier degré les lignes droites et celles du second les lignes courbes, que les équations à trois variables représentent des surfaces, et que réciproquement toute ligne peut être exprimée par une équation à deux variables, et toute surface par une équation à trois variables, doit être considéré comme le véritable fondateur de la géométrie analytique. « Avant ce grand homme, dit Biot, on n'avait appliqué l'algèbre qu'aux problèmes de géométrie déterminés. Les premières applications de ce genre avaient même été seulement numériques; car elles se bornaient à

trouver et à calculer arithmétiquement la valeur numérique des inconnues d'après leur expression algébrique résolue. Vers la fin du quinzième siècle, Viète, célèbre analyste français, imagina de représenter ces expressions par des constructions géométriques, en les supposant obtenues sous une forme explicite par la résolution de l'équation qui les déterminait. Ces constructions ne pouvaient encore nullement servir pour interpréter les valeurs des inconnues dans les équations indéterminées. Descartes fit un pas immense, en montrant que de pareilles équations représentaient des lieux géométriques; et l'on peut dire que, par cette découverte, il créa réellement l'application de l'algèbre à la géométrie, dont les constructions de Viète n'étaient qu'une particularité très-bornée (1). »

Cette découverte qui contenait en germe le calcul différentiel, puisqu'elle permet d'exprimer l'élément général de la quantité intelligible, bien que non encore dégagé de l'élément particulier, et par suite d'embrasser tous les rapports de l'étendue, a été l'objet de l'admiration la plus vive de tous les savants. « Telle est la fécondité de l'analyse, dit Laplace, qu'il suffit de traduire dans cette langue universelle, les vérités particulières, pour voir sortir de leurs expressions, une foule de vérités nouvelles et inattendues. Aucune langue n'est autant susceptible de l'élégance qui naît du développement d'une longue suite d'expressions enchaînées les unes aux autres, et découlant toutes, d'une même idée fondamentale. L'analyse réunit encore à ces avantages, celui de pouvoir toujours conduire aux méthodes les plus simples : il ne s'agit pour cela que de l'appliquer d'une manière convenable, par un choix heureux des inconnues, et en donnant aux résultats la forme la plus facile à construire géométriquement ou à réduire en nombres (2). » D'Alembert parlant de cette belle invention, s'écrie : « Idée des plus vastes et des plus heureuses qu'ait eues l'esprit humain, et qui sera toujours la clef des plus profondes recherches,

(1) Biot, *Essai de géométrie analytique*, Paris 1834, p. 74.

(2) De Laplace, *Exposition du système du monde*, Bruxelles, 1827, p. 505 et suiv.

non-seulement dans la géométrie sublime, mais dans tc sciences physico-mathématiques (1). » Et Dutens ajoute : découverte a été d'une si grande utilité aux sciences, que plus grands géomètres de l'Europe, M. d'Alembert et Lagrange, m'ont assuré que tout ce que Newton a fait dep l'avancement des sciences ne peut être comparé à ce trait Descartes (2). »

La géométrie analytique proprement dite s'occupe de ration ou de la construction des figures de l'étendue par l des coordonnées, et la géométrie descriptive de leur gé par le moyen des projections. La géométrie élémentaire aussi de la construction de quelques figures, mais son obje est la comparaison des figures entre elles et la démonstr leurs propriétés. Une figure est construite avec élégance q y rencontre la simplicité, la convenance, l'ordre et la fac

La géométrie élémentaire nous montre dans ses démon un ordre et un enchaînement admirables. Elle part du pri contradiction sur lequel sont fondés ses axiomes, et de dé en déductions elle établit les propriétés des lignes, des des triangles, du cercle, des polygones, des plans, de solides, des polyèdres, de la sphère, du cylindre et du c beauté de la géométrie élémentaire consiste dans l'ordre la facilité avec lesquels les démonstrations se suivent. encore les mêmes caractères qui font la beauté des démon prises en elles mêmes, comme on peut s'en convaincre parant les diverses manières qui ont été proposées pour le théorème du carré de l'hypoténuse.

L'arithmétique est la science des nombres pris individue De même que les mathématiques en général, elle a pour quantité intelligible, mais elle la considère par son côté lier, c'est-à-dire comme quantité discontinue. Un exen

(1) *Encyclopédie.* Discours préliminaire, p. 42.

(2) Dutens. *Origine des découvertes attribuées aux modernes.* Paris, 1 p. 170.

comprendre cette différence. La proposition : *la somme de deux nombres, multipliée par leur différence, est égale à la différence de leurs carrés*, est du domaine de l'algèbre, parce qu'elle s'applique à tous les nombres; tandis que celle-ci : *douze multiplié par deux est égal à vingt quatre*, est un fait qui ne s'applique qu'aux seuls nombres 12, 2 et 24. Toutes les opérations de l'arithmétique se réduisent à l'assemblage de plusieurs unités. A l'arithmétique viennent aboutir toutes les autres parties des mathématiques, parce qu'elle a pour but de réaliser et de spécialiser les relations générales des nombres.

L'application la plus importante de la science des nombres aux choses extérieures est celle qui a pour objet le calcul des forces motrices et de leurs effets; c'est la *mécanique*. Ici encore la beauté va nous apparaître avec ses caractères d'ordre et de puissance génératrice se manifestant avec facilité. L'étude de la pensée nous a montré que toute substance est composée de force et de quantité indissolublement unies. L'expérience extérieure confirme cette loi générale. La matière est essentiellement active; en elle il y a union intime de la force et de l'étendue; c'est par là qu'elle est une substance réelle. On ne pourrait la concevoir ni comme étendue ou quantité seule à la manière des atomistes, ni comme force seule à la façon des dynamistes, ni enfin comme union superficielle de la force et de la quantité; il faut une pénétration mutuelle de ces deux éléments. Or, c'est par suite de cette pénétration mutuelle que les manifestations de la force sont mesurables dans les corps inertes, c'est-à-dire dans ceux qui ont besoin d'une excitation extérieure pour agir. La force y étant enchaînée par la quantité, et par suite n'ayant pas ce que nous nommons la spontanéité, lorsqu'elle se manifeste, c'est selon les grandes lois de la régularité et de la mesure, lesquelles peuvent toujours être exprimées en chiffre.

La force peut être considérée en puissance ou en acte; de là la force morte ou latente, et le mouvement ou la force vive avec ses différentes modifications de vitesse. La puissance, c'est l'élément général de l'activité, de même que le mouvement en est l'élément

particulier; et comme ces deux éléments ne sont pas séparables mais se soutiennent et se complètent mutuellement, il en résult que le repos ou l'équilibre des forces est la loi générale de la natur inorganique. C'est le principe de la conservation de la quantité d force dans l'univers, ce qu'il ne faut pas confondre avec la quantit de mouvement, laquelle peut varier. La loi d'équilibre perme donc d'admettre que la somme algébrique des quantités de mouve ment nulle à l'origine ne cesse pas d'être nulle (1), ce qui ne signifi rien autre chose sinon que le repos est la loi suprême de la création que le mouvement est une suite de l'action et de la réaction de êtres créés, et que l'équilibre est le but final du mouvement. A point de vue de la force, l'infini c'est l'égalité du repos et du mou vement, c'est-à-dire l'équilibre. L'univers dans son unité dévelo pée est en équilibre; considéré dans son élément général, il est e repos; dans son élément particulier, il est en mouvement. O cela est vrai du tout et de chacune de ses parties. Toutes les forc tendent à se mettre en équilibre. C'est le principe sur lequ repose la mécanique rationnelle, et d'où dérivent les lois plu immédiates de la statique et de la dynamique. De là les théorie de l'égalité d'action et de réaction, de la communication du mouvement, des forces centrales, du parallélogramme des forces, du mouvement varié, du mouvement de rotation, etc. Unité, ordre et génération des vérités dont elle s'occupe, voilà ce qui constitue la beauté de la mécanique rationnelle.

D'Alembert a ramené, au moyen d'un beau théorème qui porte son nom, toutes les questions relatives à l'action des forces motrices à de simples questions de statique. Voici en quoi consiste ce théorème. Si l'on suppose un système de points matériels liés entre eux et sollicités par un système de forces, il est évident que ce points prendront d'autres vitesses et suivront d'autres direction que celles qui résulteraient de ces forces agissant sur les poin

(1) Voir une dissertation de M. Lamarle, professeur à la faculté des scien de l'Université de Gand, insérée dans le *Cartésianisme ou la véritable rénovat des sciences*, par Bordas Demoulin, t. II, p. 93 et suiv.

isolés. Si maintenant on applique à chaque point une nouvelle force ayant une vitesse égale à celle qu'il tend à prendre, mais dans un sens opposé, il est encore évident que ces nouvelles forces feront équilibre aux anciennes. Ce résultat peut s'énoncer en ces termes : il y a équilibre entre les quantités de mouvement imprimées aux mobiles et les quantités de mouvement qui ont effectivement lieu, chacune de ces dernières étant prise en sens contraire de sa direction. On peut donc au moyen des forces et des liaisons connues d'un système de corps, déterminer les forces nouvelles qui y sont appliquées, ce qui ramène les problèmes sur le mouvement à des problèmes sur l'équilibre. Ce principe admirable par sa simplicité, est peut-être le plus fécond qu'on connaisse dans les sciences exactes, et, comme le dit Lagrange, il fournit une méthode uniforme pour mettre en équation des problèmes qu'on faisait dépendre, avant qu'il fût découvert, de principes incohérents plutôt devinés que rencontrés.

Mais si la beauté intellectuelle éclate dans l'ordre et l'enchaînement vital de la science constituée, elle ne brille pas moins dans la marche de l'esprit humain vers la conquête de la vérité. Ce sont presque toujours les conceptions *a priori*, les idées générales et les hypothèses suggérées par elles, qui, en introduisant un ordre réel ou factice dans les idées et dans les faits, ont conduit aux découvertes les plus importantes. Pendant un grand nombre de siècles, le genre humain a pu observer et soumettre à l'expérience des corps en équilibre et en mouvement; cependant il n'a rien appris. Ce sont des théoriciens, des philosophes qui ont découvert les lois dynamiques, et il a suffi ensuite de deux siècles pour réaliser des prodiges dans la mécanique pratique. Descartes, partant de l'immuabilité de Dieu, fait l'hypothèse de la conservation de la même quantité de mouvement dans l'univers. Cette hypothèse était erronée, mais elle était d'une fécondité merveilleuse, car elle fit éclore presque immédiatement une foule de vérités de la plus haute importance.

« L'idée de la quantité constante de mouvement dans l'univers, dit Bordas-Demoulin, a amené la découverte de la force vive, âme

de la mécanique industrielle, et qui joue un si grand rôle dans la mécanique céleste; à la même idée est due celle qu'il y a des lois de communication du mouvement, et la découverte immédiate de quatre d'entre elles. Des huitième, neuvième et onzième propositions du traité *De motu corporum ex percussione* de Huyghens, 1669, il résulte qu'avant et après le choc, le centre commun de gravité est en repos, ou qu'il se meut de la même manière, et que la force vive n'a pas changé. Plus tard, 1746, d'Arcy, Daniel Bernouilli et Euler aperçurent en même temps que lorsque plusieurs corps se meuvent autour d'un centre, si on multiplie la masse de chacun par l'aire que son rayon vecteur décrit, et qu'on ajoute ces produits, la somme est proportionnelle au temps. Fermat soutenait, d'après Héliodore, que la nature suit la voie la plus courte, Leibnitz la voie la plus facile; Maupertuis prétend qu'elle emploie le moins possible d'action, ce qui revient au même. Ces quatre aperçus développés ont formé les quatre grandes lois du mouvement d'un système de corps, savoir : *la conservation du centre de gravité, la conservation de la force vive, la conservation des aires, la moindre action*, lois qui ont leur application naturelle aux astres, dont elles régissent les mouvements dans leur ensemble.....

« Si donc, contre l'opinion de Descartes, il ne se conserve pas la même quantité absolue de mouvement dans l'univers, il s'en conserve la même quantité dans le même sens. Il se conserve la même quantité de force vive dans les mouvements astronomiques, c'est-à-dire dans les mouvements majeurs de la nature. Car il est aujourd'hui reconnu qu'emporté dans l'espace, notre système planétaire fait partie d'un système plus vaste, tournant avec d'autres systèmes solaires autour de leur centre commun de gravité. Celui-ci de même fait sans doute partie d'un autre, ainsi successivement, et tout se ramène à un système unique, qui embrasse la création entière. La force vive varie, il est vrai, mais périodiquement, et pour reprendre la même valeur, lorsque les systèmes repassent par la même position. Au reste, cette variation de la force vive ou du carré de la vitesse, prouve que la force elle-même

ne varie pas, mais qu'elle se déploie plus ou moins, selon les besoins de la nature. Autrement d'où viendraient une pareille destruction et une renaissance pareille? Il se conserve la quantité moyenne de ces mouvements majeurs; cela ressort de la périodicité de la force vive, dont on vient de parler, et puis de la conservation des aires. La somme des produits des masses par les aires étant proportionnelle au temps et à la moyenne distance, la vitesse est constante et le mouvement aussi. Enfin il s'y conserve la même économie d'action.

« Voilà ce que portait l'idée d'égale quantité de mouvement dans l'univers, ou, pour aller au fond, l'idée que, sous cette infinité de phénomènes particuliers qui semblent se succéder au hasard, règnent des lois générales et immuables que saisit la géométrie (1). »

A la mécanique est intimement unie l'*astronomie*, qui repose comme elle sur quelques principes simples et dont toutes les lois s'enchaînent rigoureusement dans un ordre parfait. « L'astronomie, dit Laplace, par la dignité de son objet et par la perfection de ses théories, est le plus beau monument de l'esprit humain, le titre le plus noble de son intelligence..... La grande loi de la pesanteur universelle représente tous les phénomènes célestes, jusque dans leurs plus petits détails; il n'y a pas une seule de leurs inégalités, qui n'en découle avec une précision admirable, et elle a souvent devancé les observations en nous dévoilant la cause de plusieurs mouvements singuliers, entrevus par les astronomes, mais qui, vu leur complication et leur extrême lenteur, n'auraient pu être déterminés par l'observation seule, qu'après un grand nombre de siècles. Par son moyen, l'empirisme a été banni entièrement de l'astronomie, qui, maintenant, est un grand problème de mécanique, dont les éléments du mouvement des astres, leurs figures et leurs masses sont les arbitraires, seules données indispensables que cette science doive tirer des observations (2).

(1) Bordas-Demoulin. *Le Cartésianisme*, t. II p. 86 et suiv.
(2) Laplace. *Exposition du système du monde*. *Bruz*. 1827, p. 531 et 244.

Avant d'arriver à saisir la simplicité et l'unité de
règlent le cours des astres, l'esprit humain a longt
dans les ténèbres et dans l'erreur. Le vrai système
n'a été connu dans l'antiquité que par les philosophes
de Thalès et de celle de Pythagore; encore n'ont-ils
paraît-il, que des notions vagues et incomplètes. Thalè
la sphéricité de la terre, l'obliquité de l'écliptique et la
éclipses. Pythagore expliqua les deux mouvements de l
rotation sur elle-même et sa révolution autour du s
appliqua les mêmes idées au mouvement régulier des
des planètes. Réunissant les opinions de Thalès et cel
maître sur la composition et les mouvements des corps
les pythagoriciens parvinrent ensuite à composer un ens
par ses données principales, était vrai. Au rapport de
Platon, sur la fin de ses jours, embrassa le système
enseigné dans l'école pythagoricienne; Aristote au co
repoussa. Se plongeant dans les apparences des sens,
les idées les plus fausses sur le mécanisme céleste; e
tout progrès de l'astronomie. Pendant seize siècles l'i
humaine resta emprisonnée dans le cercle étroit que l'
lui avait tracé. L'école d'Alexandrie elle-même, si re
par ses travaux dans les sciences philosophiques et
tiques, ainsi que par ses observations astronomiques,
pas à briser ces chaînes. Ptolémée imagina un système
cycles et d'épicycles tournant les uns dans les autres, p
quer les mouvements apparents de la lune, du soleil e
nètes autour de la terre.

Copernic revint aux idées de Pythagore et fit tourn
autour du soleil. Galilée adopta et défendit ce système
vrit la loi du mouvement uniformément accéléré, et à
télescope qu'il avait construit, il fit de précieuses ob
qui hâtèrent les progrès de l'astronomie. Képler par
laborieux parvint à établir les trois célèbres lois qui p
nom et qui sont la véritable base de l'astronomie m
prouva que les planètes décrivent autour du soleil de

dont cet astre occupe l'un des foyers; que les aires décrites sont proportionnelles aux temps, et que les carrés des temps de révolution des planètes, sont proportionnels aux cubes des grands axes de leurs orbites. Mais ce géomètre avait ajouté à ses recherches astronomiques une foule d'idées chimériques, parmi lesquelles il faut signaler l'ancienne opinion d'une âme du monde pour expliquer les mouvements célestes, opinion qu'il modifia en admettant une force animale étrangère à la matière et en vertu de laquelle les corps s'attirent. Descartes, par son système des tourbillons, détruisit cette fausse conception et introduisit dans les esprits l'idée de la mécanique du monde. Il montra comment le mouvement en ligne droite, se décompose en un mouvement circulaire; il fut ainsi le véritable inventeur de la force centrifuge. Borelli et Huyghens s'occupèrent ensuite plus spécialement de cette force. Ce dernier établit que les forces centrifuges sont entre elles comme les rayons des circonférences, divisés par les carrés des temps des révolutions. Borelli prouva la force de gravitation et la force centrifuge dans le mouvement des satellites, mais il lui manquait la théorie des forces centrales, découverte par Huyghens, pour établir le véritable système du monde. Hooke eut le pressentiment de la loi de la pesanteur; il démontra explicitement que le système du monde a pour fondements la force centripète, effet de l'attraction, et la force centrifuge considérée comme une impulsion. Enfin, Boulliaud avait prouvé déjà que l'attraction doit suivre la même loi que la lumière et diminuer proportionnellement au carré de la distance.

Tous les principes de l'astronomie étaient donc découverts, mais ils restaient encore épars; il leur manquait cette coordination lumineuse et cet enchaînement en quelque sorte vital, sans lesquels il n'y a pas de beauté intellectuelle. Newton eut la gloire d'achever l'édifice et de poser comme clé de voûte le grand principe de l'attraction universelle.

« Newton, dit Bordas-Demoulin, n'a fait que calculer, démontrer et écrire sur les découvertes des Copernic, des Képler, des Galilée, des Descartes, des Boulliaud, des Borelli, des Hooke;

mais n'est-ce rien que cette assemblée de génies venus de tout les contrées, qui l'attendent pour mettre l'esprit humain en pc session du système de l'univers, et dont les efforts, sans les sien demeuraient impuissants? On aurait beau savoir avec Copern que le soleil est au centre principal des mouvements; avec Képl que les planètes décrivent des ellipses autour du soleil, et l satellites autour de leurs planètes; que les temps mis à parcou chaque partie de l'orbite, se proportionnent aux aires compris entre les rayons vecteurs, les carrés des temps employés à fourn l'orbite entière, aux cubes des moyennes distances, et que c mouvements ont pour cause l'attraction; avec Descartes, qu' résultent de deux forces dirigées, l'une suivant le rayon vecteu l'autre suivant la tangente; avec Borelli et Hooke, que la for centripète, produite par l'attraction, et la force centrifuge p l'impulsion, suffisent sans tourbillons, pour maintenir et mouvo dans l'espace les corps célestes; avec Boulliaud, que l'intensité d l'attraction est réciproque au carré de la distance; avec Galilé que dans le mouvement uniformément accéléré, les espaces son en raison des carrés des temps; enfin avec Descartes encore, qu l'astronomie spéculative est un problème de mécanique : tant qu ce problème n'est point résolu, la théorie des mouvements plané taires reste à former, et toutes ces vérités sans usage, quelqu certaines d'ailleurs, quelque grandes qu'elles soient. Or, qui l' résolu? qui a prouvé que ces vérités sont une conséquence d principe des forces centrales? qui a calculé les phénomènes c fondé l'astronomie mathématique? Newton (1). »

Ce célèbre géomètre fut conduit par des observations et par d inductions à admettre que tous les corps s'attirent mutuellemen D'après une des lois de Képler, les rayons vecteurs des planètes des comètes décrivent autour du soleil des aires proportionnel aux temps. Or, cette loi ne peut avoir lieu que si la force qui f dévier ces corps de la ligne droite est constamment dirigée v l'origine des rayons vecteurs. D'où résulte nécessairement la t

(1) Bordas-Demoulin, *Le cartésianisme*, t. II, p. 307.

dance des planètes et des comètes vers le soleil, et une tendance réciproque en vertu de l'égalité de l'action et de la réaction. Le soleil attire donc la terre et la terre le soleil. Mais si le soleil agissait exclusivement sur le centre de la terre sans attirer ses particules, les ondulations de l'océan seraient plus grandes que celles que nous voyons. La tendance de la terre vers le soleil est donc la résultante de la somme des attractions sur toutes ses molécules. Il s'ensuit que l'attraction s'exerce en raison directe de la masse. De plus, il est démontré d'une manière rigoureuse, que lorsque des corps circulent selon la troisième loi de Képler, c'est-à-dire de façon que les carrés des temps périodiques sont proportionnels aux cubes des moyennes distances, il faut que la force centrale qui les sollicite agisse en raison inverse du carré de la distance. D'après cela Newton formula en ces termes la loi de l'attraction universelle : tous les corps s'attirent en raison directe de la masse et en raison inverse du carré de la distance. Les planètes abandonnées à elles-mêmes devraient par conséquent se précipiter vers le soleil avec une vitesse toujours croissante. Cependant il n'en est point ainsi, et d'après la première loi de Képler, elles décrivent des ellipses autour de cet astre. Il faut donc qu'elles obéissent encore à une autre force, car la mécanique enseigne qu'un corps ne peut décrire une courbe qu'en vertu de plusieurs forces. Par suite, Newton a admis, outre la force d'attraction, une force initiale de projection en ligne droite dans l'espace.

De l'action de ces deux forces, Newton et les astronomes qui l'ont suivi, ont fait découler tout le système du monde. Ils en ont déduit l'ellipticité des orbites des planètes et le mouvement de rotation de celles-ci. La rotation est due à ce que l'impulsion primitive a passé à une certaine distance du centre, et le calcul détermine quelle est cette distance. L'attraction explique la sphéricité des corps célestes, et le mouvement de rotation leur aplatissement aux pôles. L'attraction étant universelle, les corps planétaires, par suite de l'action et de la réaction qu'ils exercent les uns sur les autres, sont écartés de la trajectoire qu'ils suivraient si le soleil seul agissait sur eux; ces perturbations, le calcul a

également permis de les évaluer avec exactitude. De l'attractio résulte rigoureusement la loi des aires, et Newton en a donné un fort belle démonstration. Enfin, il en est de même de la troisièm loi de Képler, d'après laquelle les carrés des temps des révolu tions sont comme les cubes des grands axes.

« Le principe de l'attraction universelle, dit Laplace, n'est pa simplement une hypothèse qui satisfait à des phénomènes susce tibles d'être autrement expliqués, comme on satisfait de diverse manières aux équations d'un problème indéterminé. Ici le pro blème est déterminé par les lois observées dans les mouvemen célestes dont ce principe est un résultat nécessaire. La pesantei des planètes vers le soleil est démontrée par la loi des aires pro portionnelles aux temps; sa diminution en raison inverse du carr des distances est prouvée par l'ellipticité des orbes planétaires; et la loi des carrés des temps des révolutions, proportionnels aux cubes des grands axes, montre avec évidence, que la pesanteur solaire agirait également sur toutes les planètes supposées à la même distance du soleil, et dont les poids seraient par conséquent en raison des masses. Il suit de l'égalité de l'action à la réaction, que le soleil pèse à son tour vers les planètes, proportionnellement à leurs masses divisées par les carrés de leurs distances à cet astre. Les mouvements des satellites prouvent qu'ils pèsent à la fois vers le soleil et vers leurs planètes, qui pèsent réciproquement sur eux; en sorte qu'il existe entre tous les corps du système solaire une attraction mutuelle, proportionnelle aux masses et réciproque aux carrés des distances. Enfin, leurs figures et les phénomènes de la pesanteur à la surface de la terre, nous montrent que cette attraction n'appartient pas seulement à ces corps considérés en masse, mais qu'elle est propre à chacune de leurs molécules (1). »

Sans les merveilleuses découvertes de l'algèbre, de la géométri analytique et du calcul différentiel, jamais l'esprit humain ne fû parvenu à embrasser ce mécanisme si compliqué du système pl

(1) Laplace, *Exposition du système du monde*, p. 498.

nétaire, et à pénétrer jusqu'aux causes simples et peu nombreuses qui le produisent. C'est peut-être ce qu'il y a de plus beau dans les sciences exactes. « Le rapprochement de la géométrie et de l'analyse, dit encore Laplace, répand un nouveau jour sur ces deux sciences : les opérations intellectuelles de celle-ci, rendues sensibles par les images de la première, sont plus faciles à saisir, plus intéressantes à suivre; et quand l'observation réalise ces images et transforme les résultats géométriques en lois de la nature, quand ces lois, en embrassant l'univers, dévoilent à nos yeux, ses états passés et à venir, la vue de ce sublime spectacle nous fait éprouver le plus noble des plaisirs réservés à la nature humaine (1). »

Cette beauté intellectuelle que l'esprit peut seul contempler et qui reste inaccessible à ceux qui ne vivent qu'au dehors dans les sens ou dans l'imagination, s'est montrée plus d'une fois avec le plus vif éclat dans les travaux des astronomes. Nous ne parlerons pas ici des calculs de Halley, de Clairaut, de Lalande, de Pontécoulant, de Encke, sur la marche de quelques comètes, et de la concordance des résultats qu'ils ont obtenus avec les observations postérieures. Quelque extraordinaires et merveilleux que paraissent ces travaux, quelque puissance et quelque étendue qu'ils révèlent dans la pensée humaine, ils ne sont rien en comparaison de la célèbre découverte de la planète Le Verrier.

« Les planètes Uranus, Cérès, Pallas, Vesta, Junon, Astrée, et les autres petites planètes, dit M. Figuier, ont été reconnues en étudiant avec le télescope les diverses plages célestes. C'est par une méthode différente et bien autrement remarquable que M. Le Verrier a procédé. Il n'a pas eu besoin de lever les yeux vers le ciel ; sans autre secours que le calcul, sans autre instrument que sa plume, il a annoncé l'existence d'une planète nouvelle qui circule aux confins de notre univers, à douze cents millions de lieues du soleil. Non-seulement il a constaté son existence, mais il a déterminé sa situation absolue et les dimensions de son orbite, évalué sa masse, réglé son mouvement et assigné sa posi-

(1) Laplace, *Exposition du système du monde*, p. 506.

tion à une époque déterminée; de telle sorte que, sans avoir une seule fois mis l'œil à une lunette, sans avoir jamais observé lui-même et probablement parce qu'il n'a jamais observé, il a pu dire aux astronomes : « A tel jour, à telle heure, braquez vos téles-« copes vers telle région du ciel, vous apercevrez une planète « nouvelle. Aucun œil humain ne l'a encore aperçue, mais je la « vois avec les yeux infaillibles du calcul. » Et l'astre fut reconnu précisément à la place indiquée par cette prophétie extraordinaire. Voilà ce qui fait la grandeur et l'originalité admirable de cette découverte positivement unique dans l'histoire des sciences (1). »

Toutes les tentatives pour déterminer les positions successives que doit occuper Uranus dans le ciel en tenant compte des perturbations planétaires, c'est-à-dire de l'influence des autres planètes connues, avaient été infructueuses. Pour expliquer la discordance, très-légère il est vrai mais réelle, du calcul et de l'observation, on avait fait plusieurs hypothèses. M. Le Verrier après avoir rectifié les calculs sur la détermination théorique de l'ellipse d'Uranus, discuta ces hypothèses et s'arrêta à celle de l'existence d'une planète encore ignorée dont l'attraction modifiait le cours de la planète rebelle comme on l'appelait. S'aidant ensuite de la loi tout empirique de Bode, qui avait déjà fait découvrir les planètes télescopiques, il parvint par des calculs immenses et avec une habileté prodigieuse, à fixer d'après les perturbations connues d'Uranus, la position de la nouvelle planète, sa masse, la forme de son orbite et enfin le point précis du ciel où, à un instant déterminé, elle devait se trouver et où elle fut en effet découverte.

« On se rappelle, dit M. Figuier, la sensation que produisit dans le public l'annonce de cet événement scientifique. Sans doute, peu de personnes, même parmi les savants, pouvaient apprécier la véritable importance et la nature des difficultés du travail de M. Le Verrier; cependant tout le monde comprenait ce qu'il y

(1) Louis Figuier, *Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes*. 5e édition, Paris 1858, t. IV, p. 292.

avait de merveilleux à avoir constaté *à priori*, et sans autre secours que le calcul, l'existence d'une planète que nul œil humain n'avait encore aperçue (1). » Les conséquences de cette découverte extraordinaire sont d'une très-grande importance. Elle montre l'infaillibilité des méthodes mathématiques et ce que peut l'intelligence humaine avec leur secours. Elle ouvre une voie toute nouvelle à l'esprit qui, de plus en plus dégagé des sens, créera bientôt peut-être ce qu'il faudra nommer l'astronomie des invisibles. Enfin, comme l'a dit M. Encke, elle est la plus brillante preuve que l'on puisse imaginer de l'attraction universelle.

La fécondité du principe de la gravitation universelle et l'unité qu'il introduit dans l'astronomie, apparaissent d'une manière éclatante. Par lui on explique la sphéricité des planètes, leur mouvement autour du soleil, l'ellipticité de leurs orbites, les perturbations qu'elles subissent, les révolutions des satellites, les marées, la marche des comètes, les nébuleuses, le mouvement des étoiles doubles, et enfin le mouvement du soleil qui, avec les autres corps du système universel, semble opérer, en une quantité innombrable de siècles, une immense révolution autour d'une étoile que l'on place dans la constellation d'Hercule. L'imagination s'effraie et recule devant ces espaces infinis, au sein desquels la pensée se plonge au contraire avec une joie indicible, parce qu'elle y aperçoit, à l'aide du principe de la pesanteur universelle, un ordre admirable uni à une activité constante, éléments d'une beauté que ne sauraient contempler les yeux du corps.

Cependant tout dans la position et dans le mouvement des corps célestes n'a pas encore été expliqué par la gravitation et ne le sera peut-être jamais par elle seule. Pour rendre raison de la force centrifuge, on a été forcé d'admettre un mouvement initial de projection dans l'espace, ce qui introduit une force étrangère à la matière, et substitue la cause première ou Dieu aux causes secondes de la création. Aussi Newton était-il arrivé à prétendre

(1) Louis Figuier, *Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes*: 5e édition, Paris, 1858, t. IV, p. 306.

que le système céleste, après avoir fonctionné quelque temps, a besoin d'une réparation, parce qu'il n'a pas en lui-même les conditions de sa conservation. Les travaux des astronomes ont établi le contraire; mais jusqu'ici on n'est pas parvenu à expliquer d'une manière satisfaisante le mouvement des astres par les seules causes secondes, par la force inhérente à la matière créée. Descartes, pour détruire l'antique opinion d'une âme du monde, inventa ses tourbillons; il expliqua tout par un pur mécanisme; la force centrifuge naissait dans son système de la décomposition du mouvement en ligne droite. Son système a servi de transition pour arriver à celui de Newton. Sans doute il était erroné, mais ce qui lui a manqué ce ne fut peut-être que la notion de l'activité de la matière. Newton a eu recours, comme le lui reprocha Leibnitz, au *Deus ex machinâ*, ce qui n'explique rien puisque cela permet de rendre raison de tout. Il restait donc à partir d'une notion supérieure de la matière, et à expliquer le système du monde par l'action des forces propres aux choses créées.

Laplace a cru qu'il suffisait de l'attraction pour faire naître la force centrale et la force centrifuge. Il admit à l'origine une matière nébuleuse, dilatée par une chaleur excessive, et qui en se refroidissant a formé des noyaux, lesquels se sont transformés en étoiles douées d'un mouvement de rotation. L'atmosphère du soleil qui s'étendait jusqu'aux limites de l'attraction, en continuant à se refroidir, a formé des zones ou bandes semblables à l'anneau de Saturne. Ces bandes, qui participaient au mouvement de rotation du soleil, ont dû se détacher successivement par suite de l'accroissement de la rotation du soleil, puis se rompre, et se réunir en masses sphéroïdiques animées d'un mouvement de rotation dans le sens de leur révolution; ce sont les planètes, et celles-ci à leur tour en se refroidissant ont donné naissance à des satellites et à des anneaux. Quant aux comètes elles sont étrangères au système planétaire, et ne sont que de petites nébuleuses errantes de systèmes en systèmes solaires ou fixées par l'un d'eux.

Cette hypothèse à laquelle les découvertes de la *géologie* semblent donner une certaine apparence de fondement, part de

otation des étoiles sans en fournir une explication suffisante.
molécules en s'attirant ont pu former des noyaux; mais elles
dû se précipiter sans cesse en ligne droite vers leur centre
mun de gravité, et l'on ne voit pas dès lors comment a pu
tre un mouvement circulaire. Cette difficulté a conduit quelques
losophes à admettre que tous les corps célestes ont été créés
c un mouvement propre de rotation et de révolution. En un
s, on ne peut contester que ces mouvements aient été donnés
tuellement à la matière; mais l'esprit humain ne saurait-il aller
-delà? Il est difficile de le prétendre en présence des tentatives
cessantes des savants, déjà couronnées de succès pour ce qui
ncerne la force centripète. D'ailleurs, cette hypothèse va à
truire l'unité de la matière et par conséquent la simplicité des
s de la création. Les mouvements de rotation et de révolution
s astres sont dérivés d'une force ou de plusieurs forces partout
s mêmes qu'il s'agit de déterminer; on ne peut se contenter
admettre des mouvements primordiaux. Pour résoudre le pro-
ème, il faut le concours des philosophes, des mathématiciens et
s physiciens. L'époque où il sera résolu ne paraît plus bien
oignée. Déjà se basant sur les découvertes de l'électro-magné-
me, on en a cherché la solution dans l'existence de courants
agnétiques. Mais ces courants eux-mêmes restent encore à expli-
er, et il s'agit de montrer le rapport de la force électro-dyna-
ique avec l'attraction. Peut-être parviendra-t-on à découvrir
rigine de la force centrifuge et de la force centripète en remon-
nt à une force unique qui se décompose en force de répulsion
en force d'attraction, selon le sens dans lequel elle s'exerce, et
introduisant dans l'ingénieuse hypothèse de Descartes la notion
l'activité de la matière jusque dans ses moindres particules, ainsi
e celle du déplacement des centres de gravité. C'est du moins ce
e permettent d'espérer les progrès de la physique moderne.
Ici nous arrivons sur le terrain bien moins certain de l'observa-
n extérieure. L'unité que nous avons vue dans la philosophie,
s les mathématiques, dans la mécanique rationnelle et enfin
s l'astronomie, devient plus difficile à saisir. Dans l'état

actuel des sciences d'observation, l'unité ne peut être qu sentie; lorsqu'on essaie d'aller au-delà des données imm de l'expérience, on risque de se perdre dans les rêves brill l'imagination. Néanmoins, malgré ce danger, le besoin d'i d'ordre dans nos connaissances, est tellement vif que l constatés n'ont de valeur pour nous que lorsqu'ils éclai théories. Ce sont celles-ci que nous recherchons toujours tout. Jusqu'ici on n'a obtenu que des théories particulière nature et les propriétés des êtres physiques; ce ne sera qu'en elles que nous pourrions découvrir la beauté. M qu'une théorie générale n'aura pas été établie, ces théori culières ne pourront avoir, au moins dans quelques-unes parties, qu'un caractère provisoire. Ces considération engagent à rechercher, autant que possible, l'unité de que permettent d'entrevoir les progrès de l'observation, et trer comment l'ordre et l'enchaînement, éléments de la intellectuelle, s'introduisent de plus en plus dans ces scie

La *physique* a pour objet l'étude des propriétés généra corps et de leur action réciproque. Elle s'occupe spécialer la pesanteur, de la force de cohésion, du son, de la lumi calorique et de l'électricité. Longtemps on a considé différentes modifications de la matière comme des sub diverses, puis comme des forces distinctes. Les progrès de la conduisent maintenant à n'y voir que des manifestations lières d'une seule force obéissant à des lois simples et susc d'une mesure exacte.

Le système des fluides impondérables se maintient avec de ténacité dans l'explication des phénomènes dus à l'éle Mais déjà un progrès immense a été fait par la réduct différents fluides d'abord admis, à un seul. Ainsi, on n'ad aujourd'hui de différence fondamentale entre l'électricité et l'électricité négative; dans l'électricité statique, on plus en elles, avec Franklin, qu'un simple rapport de q ou bien qu'une tendance à prendre deux directions o et dans l'électricité dynamique qu'une différence de direc

courants. Dès l'origine de la découverte de l'électricité dynamique, on a reconnu l'identité de celle-ci avec l'électricité statique; depuis, une foule d'expériences ont mis cette identité en dehors de toute contestation possible (1). D'un autre côté, les beaux travaux de MM. OErstedt, Ampère et Arago, ont établi l'identité de l'électricité et du magnétisme dans les aimants. Enfin, on n'est plus éloigné d'admettre une très-grande analogie, sinon une identité complète entre l'électricité et la force vitale, comme conséquence des expériences qui ont été faites au moyen de la pile de Volta sur des corps de suppliciés ou d'animaux récemment tués (2).

Mais là ne s'arrêtent pas, dans cette branche de la physique, les tendances à l'unification. Les phénomènes de l'électricité sont presque toujours accompagnés de ceux de la lumière et du calorique et souvent même de ceux du son. Depuis les perfectionnements apportés à la pile voltaïque, l'électricité est le moyen le plus puissant que nous ayons de produire une forte lumière et une chaleur intense. L'analogie si ce n'est l'identité de l'électricité et de l'attraction moléculaire, est manifeste dans la production de l'électricité par le frottement, par le contact et surtout par les affinités chimiques, lesquelles ne sont que des modifications particulières de l'attraction moléculaire. Enfin, l'électricité agit en raison inverse du carré de la distance, de même que la pesanteur, la lumière et le calorique.

Quant à l'identité de la forcequi produit la lumière et de la chaleur, elle n'est presque plus contestée de nos jours. Les lois de la réflection, de la réfraction simple et double, de la polarisation, de l'interférence et de la dispersion, sont les mêmes pour ces deux ordres de phénomènes. Quant au mode d'action, le système des ondes dû à Descartes et développé par Huyghens, Young, Arago et Fresnel, ne rencontre plus aujourd'hui de contradiction sérieuse. Ce mode d'action est le même pour le son, et c'est l'analogie de

(1) Figuier, *Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes*. 5e édit., t. II, p. 333, 336, 345 et 365.

(2) *Ibid.*, t. II, p. 349, 364, 370 et suiv.

plusieurs phénomènes de la lumière et du son qui a fait adopter la théorie des ondulations. Cette théorie n'est pas encore étendue à l'électricité et à l'attraction, mais malgré l'excessive vitesse avec laquelle agissent ces deux modifications de la force inhérente à la nature matérielle, on peut prévoir qu'elle le sera bientôt.

Tout nous ramène donc à une force unique dans la nature, mais cette force n'agit pas toujours de la même manière. Ce qui fait probablement la seule différence de l'attraction, du son, de la chaleur, de la lumière et de l'électricité, c'est la vitesse et le sens des ondulations. Déjà on a constaté ces différences pour la lumière et le son. Mais ce qui semble dominer toutes ces modifications de l'exercice de la force physique, c'est le mouvement de répulsion et le mouvement de concentration. L'état des corps ne résulte que de la relation entre la répulsion et l'attraction, et c'est par cette relation que l'on explique la porosité, la divisibilité, la compressibilité et l'élasticité des solides, la fluidité des liquides et des gaz. A la répulsion semblent se rattacher spécialement le calorique, le son, la lumière et l'électricité. Cependant, de même que l'attraction ne se manifeste jamais sans une répulsion correspondante, on constate deux sens différents d'action ou de mouvement des particules de la matière, dans l'électricité, dans la lumière, dans le son et dans le calorique.

L'infinie diversité des phénomènes de la nature, se ramène donc par des unités de plus en plus simples à une force unique. Par suite des relations que les substances peuvent avoir entre elles, cette force se spécialise ou plutôt se met en activité, d'abord comme répulsion et attraction, ensuite comme transmission par le moyen d'oscillations et d'ondulations diverses des particules de la matière, enfin, comme mouvements déterminés dans les mille circonstances qui s'offrent à nous. Mais cette force ne se disperse pas au milieu de tous les phénomènes de la nature; une loi domine l'action et la réaction de toutes les substances, c'est le retour de la force à l'unité et au repos. Sollicitée en un sens, elle se redresse dans l'autre, tantôt brusquement comme dans l'électricité statique, dans la pesanteur et quelquefois dans le son, tantôt plus ou

ins lentement comme dans la chaleur, dans la lumière et dans ectricité dynamique. La grande loi de l'équilibre domine toute physique, comme nous avons vu qu'elle domine toute la méca- ique.

La *chimie* est la science de l'affinité. On entend par affinité une raction particulière entre des substances matérielles de nature férente. Les affinités chimiques, ce sont en quelque sorte des ractions électives entre des corps mis en relation immédiate. les n'ont lieu que lorsque la cohésion des molécules d'une bstance est vaincue. Cette cohésion est indestructible, par les oyens que la science possède actuellement, dans quelques corps ie l'on nomme pour cette raison corps simples. Elle s'affaiblit de us en plus dans les corps composés. L'électricité, la chaleur et lumière nous permettent de l'affaiblir encore, c'est-à-dire augmenter la force de répulsion. Lorsque des corps simples ou mposés s'unissent entre eux par des affinités particulières, on nstate presque toujours les phénomènes de la chaleur et de lectricité, et souvent même ceux de la lumière et du son, ce ui indique une direction nouvelle de la force et par suite un placement des particules de la matière. Dans l'ordre naturel ces énomènes sont un effet de l'affinité; mais ils peuvent à leur ur devenir la cause de celle-ci. L'invention de la pile de Volta mettant à notre disposition une force immense, agissant sur ce l'il y a de plus intime dans la nature matérielle, a conduit à des couvertes importantes qui ont de beaucoup simplifié les théories chimie. La liste des corps simples, déjà peu étendue, semble voir se réduire davantage encore, et chaque jour on découvre tre les diverses substances des analogies de composition ou de opriétés qui permettent de les classer plus facilement.

On a cherché à mesurer l'affinité, comme on mesure la force en canique et en physique, mais jusqu'ici on n'a pas obtenu des ultats satisfaisants. La seule indication sérieuse de l'intensité affinités paraît être la quantité de chaleur qui se dégage au nent de la combinaison; il se peut, en effet, que l'attraction éculaire spéciale qu'exerce un corps sur un autre, soit en raison

de la répulsion qui en résulte à l'égard d'un troisième auquel ce corps était uni, et que cette répulsion se manifeste par un dégagement plus ou moins abondant de chaleur. Mais si l'affinité ne peut être encore évaluée avec certitude, on est parvenu, au moyen d'une théorie très-ingénieuse, à mesurer les proportions selon lesquelles les corps simples ou composés se combinent entre eux, et à exprimer ces proportions dans des formules d'une clarté admirable. La théorie atomique due à Wenzel, Richter, Dalton, Gay-Lussac et Berzélius, bien que tout hypothétique et incomplète encore, a conduit aux plus belles découvertes de la chimie moderne et elle a fait entrer cette science dans la classe de celles qui se rattachent aux idées de grandeur. Il est possible que rectifiée sur quelques points, elle nous montre bientôt que toutes les combinaisons des corps sont soumises à un petit nombre de lois simples.

Il existe un rapport intime entre la composition chimique des corps et leur forme extérieure. Il paraît établi aujourd'hui que tous les corps sont susceptibles de prendre des formes régulières et géométriques, quand ils passent lentement et librement de l'état liquide à l'état solide. C'est ce que l'on nomme la cristallisation. L'étude de ces formes est l'objet de la *cristallographie* et la base de la *minéralogie*. Les travaux de Haüy, de Vauquelin et de Mitscherlich ont établi que les différentes formes des cristaux lesquelles s'élèvent à plusieurs milliers, peuvent se réduire à six formes primitives dont elles sont des modifications obéissant à des lois fixes. Mais Haüy a démontré que ces formes elles-même ne sont que le résultat de la combinaison de trois formes primordiales que peut affecter la molécule intégrante : le tétraèdre irrégulier, le prisme triangulaire et le parallélipipède. Or, si l'on considère que la molécule intégrante est une molécule composée d'autres plus simples, et que les trois formes fondamentales admises par lui peuvent se déduire d'une seule, le parallélipipède, on sera facilement conduit à admettre que toutes les formes des cristaux résultent d'une diversité de combinaisons ou de modifications d'une seule forme primitive.

Mais comment ces modifications et ces combinaisons peuvent

elles s'effectuer? Bien simplement si l'on admet que dans les affinités chimiques il n'y a qu'un changement de direction d'une force unique, laquelle se manifeste d'abord par une répulsion et une attraction, ensuite par des ondulations et des oscillations, enfin par une disposition particulière des particules de la matière. Pour se faire une idée de ce qui doit se passer dans la formation des cristaux, on n'a qu'à considérer ce qui arriverait si les briques qui entrent dans la construction d'un édifice, au lieu de dessiner un parallélipipède rectangle, étaient placées obliquement dans une ou deux directions. On peut faire une pyramide au moyen de pierres cubiques disposées en couches horizontales et décroissant de grandeur de la base au sommet; la surface de cette pyramide sera cannelée, mais si les lames sont assez minces pour que les cannelures échappent à l'œil, la pyramide semblera unie et parfaite (1).

On a constaté que la chaleur, la lumière et surtout l'électricité jouent un très-grand rôle dans la formation et dans la constitution des cristaux. Cela s'explique par l'action chimique qui est presque toujours accompagnée de ces phénomènes. Les modifications de l'activité physique agissent ensuite selon leurs lois propres. Mais tout se réduit à l'attraction et à la répulsion, dominées par la loi universelle de l'équilibre des forces. « Il est clair, dit J. Herschel, que si nous considérons les corps solides comme des collections de molécules ou d'atomes liés entre eux et contenus par l'action continue des forces d'attraction et de répulsion, nous ne pouvons supposer que ces forces agissent, au moins dans les substances cristallisées, d'une manière égale dans toutes les directions. De là l'idée de la *polarité* dont nous voyons un exemple en grand dans l'aiguille magnétique; mais nous pouvons concevoir l'action comme s'exerçant sous des formes modifiées sur les atomes des solides ou même des fluides, et produisant tous les phénomènes que ceux-ci présentent dans leur

(1) J. F. W. Herschel, *Discours sur l'étude de la philosophie naturelle*. Paris, 134, p. 244 et 245.

état cristallisé, soit entre eux, soit avec la lumière, la chaleur, etc... L'attraction, la répulsion que les molécules ont les unes pour les autres, ainsi que leur polarité, soit qu'on la regarde comme une propriété originelle ou dérivée, sont des forces qui agissant avec une grande énergie et dans des limites très-étroites doivent être considérées comme les principes sur lesquels reposent la constitution immédiate de tous les corps, et plusieurs des actions qu'ils exercent entre eux (1). »

De même que la minéralogie a pour fondement la chimie inorganique, la *botanique* et la *zoologie* se rattachent intimement à la chimie organique, laquelle traite des matières qui se produisent dans des organismes par l'action de la force vitale, et des décompositions qu'elles éprouvent sous l'influence d'autres substances. Les substances inorganiques résultent de la combinaison de leurs divers éléments dans des rapports très-simples; les substances organiques, au contraire, de la combinaison de leurs éléments dans des proportions très-compliquées. On ignore la limite du nombre d'équivalents qui peuvent entrer dans leurs molécules complexes. Les matières organiques sont donc le résultat de la combinaison multiple et du groupement spécial d'un petit nombre de corps simples, sous l'action d'une force nommée vitale, ou d'une modification toute particulière de la force universelle inhérente à la nature matérielle.

La vie implique, outre l'idée de reproduction, celle d'une activité qui se manifeste sous une forme déterminée. Les affinités chimiques peuvent subir par l'influence de la force vitale, de même que par l'électricité, la chaleur, la lumière, le choc et le frottement, un changement de direction, une augmentation ou une diminution d'intensité, ou bien même un anéantissement complet. Mais le groupement, sous une forme nouvelle, des éléments dont se composaient les substances soumises à l'action de la force vitale, accuse en elle une attraction d'une nature tou

(1) J. F. W. Herschel, *Discours sur l'étude de la philosophie naturelle*. Paris 1834, p. 249 et 250.

e. Lorsque cette attraction est vaincue par une autre plus
il y a décomposition de la substance organique (1).
vie, dit Liebig, est la faculté que possède une matière de
aître dans une autre un changement par suite duquel la pre-
se trouve reproduite avec toutes ses propriétés. Les êtres
niques se développent par juxta-position, leurs formes sont
éral cristallines et leurs dimensions sans limites; les êtres
sés, au contraire, croissent et se reproduisent par intussus-
n, leurs formes sont plus ou moins arrondies et leurs dimen-
imitées. Ils se développent en renouvelant les molécules qui
stituent.
animaux et les végétaux ont pour base de leur organisation
nent générateur nommé la cellule. C'est un petit corps glo-
contenant un liquide; il donne naissance à d'autres cel-
lesquelles en se plaçant à côté les unes des autres forment
n cellulaire. La position des cellules et les circonstances
ures modifient leur forme et leur nature. Elles produisent
érents systèmes et les différents organes dans les animaux
les plantes.
végétaux sont attachés au sol; ils ont pour organes de la
on des racines et des feuilles. Leur nourriture se compose
n et du carbone. L'eau du sol pénètre dans les plantes par
nité des racines et s'y élève probablement par les contrac-
itales des cellules. Les feuilles absorbent l'acide carbonique
n dans l'air, et après qu'il s'est décomposé par l'action de la
du soleil, elles exhalent de l'oxigène pur. La séve formée
partie foliacée redescend et va alimenter la plante. Les vé-
rétablissent dans l'atmosphère l'équilibre sans cesse troublé
te de la respiration des animaux, lesquels absorbent l'oxigène
ent le carbone. Mais outre l'oxigène, les animaux se nour-
de différentes matières çà et là répandues dans la nature.
les procurer, ils doivent avoir la faculté de locomotion et
anes de relation. De là leur constitution particulière.

(1) Justus Liebig, *Traité de chimie organique*, Paris, 1840. Introduction, p. 11 et suiv.

La botanique a pour but l'étude du règne végétal. Elle comprend l'organographie ou la description des organes intérieurs et extérieurs des plantes, la physiologie ou la recherche des lois et des phénomènes de la vie, et enfin la méthodologie ou l'art de classer et de dénommer tous les végétaux. La première partie est la base même de la botanique, elle a pour objet l'élément d'ordre; la seconde s'occupe de l'élément vital, et la troisième qui réunit les deux autres, nous offre la beauté dont cette science est susceptible. Nous ne nous arrêterons qu'à cette dernière.

Les trois classifications qui ont obtenu le plus de succès en botanique sont celles de Tournefort, de Linnée et de Jussieu. Celle qui présente le plus d'unité et par conséquent de beauté est incontestablement la classification de Linnée, mais elle est factice et ne répond pas exactement à la nature. La méthode de Jussieu est mieux fondée, cependant elle manque d'unité, du moins dans ses parties accessoires.

Tournefort a pris pour point de départ les différentes formes de la corolle et la distinction peu importante des végétaux en herbes et en arbres. Ses subdivisions sont tirées de la présence ou de l'absence de corolle, de l'isolement ou de la réunion des fleurs, de la régularité ou de l'irrégularité de la corolle. Le système de Linné repose exclusivement sur les caractères des organes reproducteurs. Les classes sont établies d'après les étamines et les subdivisions d'après les pistils. Tous les végétaux se divisent de plus en deux grandes sections selon qu'ils ont des organes de reproduction visibles ou non. Linné a donné une nomenclature excessivement simple et facile de toutes les plantes; ce n'est ni la partie la moins utile ni la moins belle de son système. Dans la méthode de Jussieu, les divisions ne sont plus établies d'après un seul organe, mais d'après toutes les parties des végétaux selon leur valeur relative. Il reconnut que « le premier rang doit appartenir à la plantule, dernier but de la végétation, et destinée à conserver la vie de l'espèce; le second, aux organes qui concourent à sa formation, c'est-à-dire aux étamines et au pistil, considérés dans leur mutuel rapport. Puis viennent les organes qui protégent,

sans le déterminer, cet acte et son produit; les autres parties, tant de la fleur que du fruit et de la graine, et les modifications secondaires des organes essentiels eux-mêmes, considérés isolément. Les organes de la nutrition, ne concourant qu'à la vie individuelle, doivent être relégués au dernier rang (1). » D'après cela Jussieu établit une classification en trois grandes divisions qu'il subdivisa en quinze classes, et chaque classe en familles. Les divisions primordiales reposent sur la structure de l'embryon et donnent les plantes acotylédones, monocotylédones et dicotylédones. Les acotylédones ne sont point subdivisées; les monocotylédones n'ayant point de corolle, sont partagées en trois classes d'après les trois modes d'insertion des étamines. Les dicotylédones ont été divisées en trois sections selon qu'elles ont ou n'ont point de corolle et selon la forme de celle-ci; puis en plusieurs classes d'après le mode d'insertion des étamines ou de la corolle elle-même lorsqu'elle est monopétale. Enfin, dans une dernière classe sont rangées toutes les plantes dicotylédones à fleurs unisexuelles. La méthode de Jussieu ne manque ni d'ordre ni d'enchaînement, par conséquent elle a une véritable beauté intellectuelle, mais on apprécie surtout le mérite qu'elle a de rapprocher les plantes qui se ressemblent le plus par la structure des organes les plus importants.

Dans le règne animal, la cellule affecte des formes plus variées et plus irrégulières que dans le règne végétal. En se modifiant elle forme l'édifice solide du corps animal. Elle donne naissance à trois systèmes particuliers de tissus, nommés système cellulaire, système musculaire et système nerveux. Le premier comprend les tissus fibreux, élastiques, cartilagineux et osseux. Le second, le tissu musculaire profond et le tissu musculaire superficiel. Enfin, le troisième, le tissu pulpeux ou ganglionnaire et le tissu nerveux proprement dit. Chacun de ces systèmes a une destination spéciale; mais de beaucoup le plus important est le système nerveux;

(1) Adrien de Jussieu, *Dictionnaire universel d'histoire naturelle*. Art. *Taxonomie*.

sans lui, dans les espèces supérieures du moins, les fonctions ne se feraient pas. C'est à cause de cette importance qu'il a été pris pour principe de classification en zoologie.

Faut-il admettre plusieurs types distincts de formation dans le règne animal, ou ne faut-il en admettre qu'un seul modifié par des causes purement accidentelles? C'est la question qui a divisé Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire, et qui divise encore aujourd'hui ceux qui reconnaissent que le monde a été créé par un Être infiniment intelligent et parfait, et ceux qui expliquent tout ce qui existe par le développement d'une substance unique. Les premiers admettent le principe des causes finales, les autres le rejettent. Mais ce principe est tellement simple qu'on a peine à comprendre qu'il puisse être nié. Chaque chose a sa raison d'être, par conséquent aussi les fonctions, les organes et la forme des animaux. Toutes les parties et toutes les modifications des parties d'un être sont faites les unes pour les autres, et en outre dans un but commun. Cuvier a eu la gloire d'établir sur le principe des causes finales sa classification de tous les êtres animés et il l'a appuyée d'un fait d'expérience : la fixité des espèces. Bien qu'il y ait une sorte de continuité dans la série générale de tous les êtres vivants, on ne voit pas cependant qu'ils se transforment et passent d'une espèce à une autre. Dans l'unité du règne animal, il y a donc des unités subordonnées dont les caractères sont tranchés et ne sauraient ni se réduire les uns aux autres ni se pénétrer mutuellement. Ces unités subordonnées forment ce que Cuvier a nommé les embranchements, les classes, les ordres et les genres du règne animal.

Cuvier a admis quatre types ou formes générales du système nerveux dans les animaux. Ce sont les quatre embranchements; le premier comprend les vertébrés, le second les mollusques, le troisième les articulés et le quatrième les zoophytes. « Les animaux vertébrés, dit M. Flourens dans ses travaux sur Cuvier, ont un tronc de chaque côté duquel se rangent symétriquement toutes leurs parties; c'est que leur système nerveux forme un cône médullaire central de chaque côté duquel viennent se rendre en ordre

métrique, les nerfs de toutes ces parties. Les mollusques ont corps en masse; c'est que leur système nerveux n'a qu'une position confuse. Le corps des articulés reprend plus de symé-; mais c'est que leur système nerveux en a déjà repris; ce corps articulé à l'extérieur, c'est que le système nerveux l'est à l'intérieur. Enfin et jusque dans les animaux rayonnés, les derniers tiges du système nerveux qu'on distingue encore dans quelques-, ont cette même forme étoilée qu'affecte leur corps entier. » aperçoit d'un coup-d'œil les rapports généraux qui relient tre eux ces quatre embranchements et ceux qui les diversifient. en est de même des classes, des ordres et des genres dans squels ils sont subdivisés. Tout se coordonne et s'enchaîne dans ette classification; nous y retrouvons par conséquent les caractères de la beauté.

Cuvier est le véritable créateur de l'anatomie comparée. La lus belle application qu'il en a faite est celle qui a eu pour résultat la reconstitution des races animales perdues, au moyen le quelques ossements fossiles. Le principe qui a présidé à cette merveilleuse reconstruction d'un monde évanoui, est celui de la corrélation des formes, conséquence lui-même du principe supérieur des causes finales. En l'appliquant avec une sagacité admirable, Cuvier est parvenu à introduire l'ordre dans ce chaos des débris que la terre recèle, et à déterminer la forme et la constitution des animaux qui ont fait partie des créations antérieures à homme. C'est l'un des plus beaux monuments que le génie umain ait enfanté dans les sciences naturelles.

Au-dessus de toutes les espèces animales s'élève l'homme. Par nature physique, il appartient à la série des êtres animés et ume en lui toute la création matérielle, de même que par sa ture spirituelle, il communique avec le monde des intelligibles saisit les lois générales des choses. La science de la vie et de ganisation de l'homme vient couronner celle des êtres de la ure extérieure.

L'*anatomie* a pour objet l'étude de l'organisation de l'homme et animaux; la *physiologie* celle des phénomènes de la vie ani-

male. Les fonctions de l'organisme se partagent en deux grandes classes : les fonctions végétatives, lesquelles comprennent la nutrition et la reproduction, et les fonctions de la vie animale proprement dite ou de relation. Les fonctions végétatives ont pour centre le cœur et se réduisent à la circulation du sang, dont la découverte, si utile au progrès des sciences médicales, est due à Harvey. Les fonctions de relation se rattachent au système nerveux et ont pour centre le cerveau. Ces deux ordres de fonctions, bien que séparés, ont entre eux des rapports tellement intimes qu'au fond ils ne sont que des modifications d'un seul et même principe. Sans l'action des nerfs, le système assimilateur s'arrêterait; sans l'assimilation et la génération interne, le système nerveux ne pourrait ni se développer, ni acquérir sa disposition organique. Il existe donc un principe générateur qui domine toutes les fonctions du corps humain et qui préside à la formation et au développement de tous les systèmes, de tous les appareils et de tous les organes qui le composent; ce principe d'où résulte l'unité, c'est la vie.

La matière est active jusque dans ses moindres parties, et cela à l'infini. Sans l'union intime de la quantité matérielle et de la force, elle ne serait pas une substance, elle ne se pourrait concevoir. La force par ses diverses modifications produit tous les êtres de la création, depuis la pierre inerte, où elle apparaît sous la forme de l'attraction moléculaire, jusqu'à l'animal le plus parfait, où elle revêt les caractères de la vie. Mais les modifications supérieures, au moins dans leur origine, ne sauraient dépendre des modifications inférieures ou des circonstances purement accidentelles; elles se communiquent par l'acte de la génération. Le mode spécial d'action de la force, d'où résulte l'être organique, est imprimé à la matière dans le germe. Les sciences qui ont pour objet l'étude de la communication des modes d'action et des premiers développements de la force dans les êtres organisés, ont été nommées l'*Embryogénie* et l'*Ovologie*.

La matière arrive à son plus haut degré d'activité dans la vie de relation de l'homme et des animaux supérieurs. Cette activité

acquiert, dans les centres nerveux, une perfection admirable. Par elle, l'être sent ce qui lui manque pour se développer et se conserver; c'est l'instinct, dont les résultats sont tellement surprenants dans certains animaux qu'on l'a souvent confondu avec l'intelligence. Par elle, l'être est averti, au moyen des organes extérieurs, de la présence des choses qui lui sont utiles ou nuisibles; c'est la sensation représentative ou affective, à laquelle viennent se joindre la mémoire sensible et l'imagination. Enfin, par elle encore, l'être se dirige, se meut et s'exprime avec une spontanéité qui parfois paraît délibérée tant elle est conforme à la raison, et qui l'a fait confondre avec la volonté et la liberté dont l'être intelligent est seul doué.

C'est parce que la matière est essentiellement active, et que, parvenue à son plus haut degré de développement et de perfection dans l'organisme de l'homme, elle se rapproche, par la vie et la sensibilité, de la substance spirituelle, que l'union de l'âme et du corps est possible en nous. Cette union est le résultat d'une sympathie mutuelle. Toute modification de la substance pensante devient une cause excitatrice de modifications analogues dans le corps, et réciproquement. Cette excitation réciproque des deux substances unies dans la nature humaine, analogue à celle qui a lieu entre tous les êtres de la création matérielle, suffit à expliquer tous les faits, sans qu'il faille recourir aux différentes hypothèses de l'animisme, de l'influx physique, des causes occasionnelles, de l'harmonie préétablie et d'un médiateur plastique.

Nous venons de parcourir le cercle entier des connaissances humaines. Partis de la substance spirituelle nous y sommes revenus, après avoir assisté à son développement interne et au développement correspondant de la substance matérielle dans la nature extérieure. Au fond, toute la science, alors même qu'elle emprunte au-dehors quelques éléments fournis par l'expérience, n'est jamais que le développement de notre être spirituel. La science humaine est le reflet de la pensée divine qui ne doit rien qu'à elle-même. Si nous ne parvenons pas à tirer tout de nous et de Dieu auquel nous sommes unis, c'est que notre intelligence

est faible, et que, dans l'infinité des choses possibles, nous ne pouvons pas, comme Dieu, partir des principes les plus simples et les suivre dans toutes leurs conséquences sans nous égarer jamais. Même avec le secours de l'expérience, nous ne sommes pas encore parvenus à nous élever à ces principes et à constituer l'unité de la science. Mais les progrès modernes nous l'indiquent suffisamment pour nous permettre d'apercevoir la beauté générale de la science, en même temps que nous voyons partout les vérités s'engendrer et se coordonner entre elles. Chaque science tend à l'unité, et toutes semblent se réunir pour recevoir la vie et l'ordre d'une unité supérieure qui se reflète en elles.

Mais l'ordre et la beauté qui éclatent aujourd'hui dans les sciences, ne résultent que des conquêtes modernes de l'esprit humain. Comment se fait-il que l'humanité ait vécu si longtemps sans avoir pris possession de son véritable domaine, sans avoir joui d'une manière plus ou moins complète, de cette beauté d'un ordre supérieur que le monde de l'intelligence étale aux yeux de tous ceux qui savent y pénétrer? C'est que pendant des siècles elle a été plongée dans les sens qui lui dérobaient les splendeurs de l'esprit, et qu'il a fallu l'action énergique du christianisme pour l'en retirer.

Chaque fois que la pensée a été rappelée à elle-même, on a vu le progrès s'effectuer dans l'une ou l'autre branche de la science. Mais dans l'antiquité, quelques individus seulement y sont parvenus et l'action qu'ils ont imprimée à l'esprit ne s'est guère étendue au-delà des limites très-restreintes d'une école. L'humanité ne peut progresser avec énergie et d'une manière continue, que par le concours de tous. La pensée devait donc être rappelée à elle-même dans l'humanité entière. C'est l'œuvre entreprise par le christianisme. Par le précepte du renoncement au monde et à soi-même, la religion chrétienne a habitué l'homme à rentrer en soi, à vivre par l'esprit et non plus par les sens. Pendant les longs siècles de la théocratie au moyen âge, la pensée humaine se fortifie au dedans d'elle-même, et en se retrouvant, elle retrouve les vérités éternelles inscrites dans sa conscience, c'est-à-dire Dieu.

Devenue maîtresse d'elle-même, imbue des principes nouveaux, agrandie par son commerce avec les idées générales qu'elle trouve en elle, digne enfin de la liberté, elle brise le joug qu'on lui imposait et s'élance avec ardeur dans le vaste champ de la science. La théocratie est abattue, les merveilleux progrès de la science moderne commencent. La cause générale de la civilisation et du progrès, se résume et se concentre dans quelques hommes de génie qui donnent à l'esprit une impulsion nouvelle. Descartes rappelle la pensée à elle-même et lui ouvre des voies jusque-là inexplorées. Les sciences physiques et mathématiques prennent un essor extraordinaire, et elles se développent avec une vigueur dont on ne trouve aucun exemple dans l'histoire de l'humanité.

« Le cartésianisme, compris comme il doit l'être, dit M. Huet, c'est le réveil triomphant de la pensée après le long sommeil du moyen âge, c'est le génie de la science, inaugurant une civilisation nouvelle sur les ruines de la barbarie vaincue. Jamais révolution philosophique ne fut aussi rapide dans sa marche, aussi puissante dans ses effets, aussi durable dans son action : le mouvement se propage en un instant, et il est imprimé pour des siècles. A la voix de Descartes, il se fait comme une levée en masse d'hommes de génie. Quelle école, où, pour ne signaler que les plus illustres, paraissent Malebranche, Leibnitz, Bossuet, Fénelon, Arnauld, Pascal, Borelli, Newton, Huyghens, les Bernoulli, Euler! Qu'importe la diversité des sciences? Philosophes, théologiens, physiciens, géomètres, tous obéissent à une impulsion commune, et cette impulsion vient de Descartes. Une fois lancé dans la voie des découvertes, l'esprit humain y marche à pas de géant.

« La lumière est partout. Rien n'échappe à ce dévorant esprit d'examen, à cet insatiable avidité d'expliquer et de comprendre, qui devait enfanter tant de miracles. Tout le siècle de Louis XIV en est pénétré. La liberté et la force de la raison se montrent plus que dans les fictions des poètes et les jeux de l'imagination. Elles éclatent dans la connaissance de l'homme. La métaphysique n'a point d'abîmes, la foi n'a point de mystères, que l'on ne sonde

avec une incomparable audace. Mais ce qu'il y a de plus frappant, et pour ainsi parler, de plus inouï, dans le cartésianisme, c'est l'essor qu'y prennent les sciences physiques et mathématiques. Pour la première fois l'intelligence humaine domine l'univers matériel, en commence la conquête pacifique, et lègue aux âges suivants le germe d'où sortiront les merveilles de l'industrie. Pendant que le système du monde s'élabore, les mathématiques, sortant des anciennes méthodes, les rejettent comme des entraves, et se déploient dans l'infini.

« Le cartésianisme est dans l'ordre intellectuel ce qu'est dans l'ordre politique la révolution française : à ces deux époques solennelles, un monde nouveau vient remplacer le vieux monde qui s'écroule (1). »

C'est dans la pensée que nous avons trouvé la notion du Beau, c'est dans la pensée aussi que nous trouvons sa plus parfaite application. Les progrès de la science nous permettent de contempler la beauté intellectuelle, non plus dans quelques théories éparses ou dans quelques découvertes heureuses, mais dans l'ensemble de nos connaissances, dans l'enchaînement des vérités acquises. C'est là qu'il faut s'habituer à la voir si on veut la connaître réellement. La beauté dans la nature et dans l'art frappe à la fois les sens, l'imagination et l'esprit; elle est accessible à un plus grand nombre de personnes; mais s'il arrive que ceux qui sont habitués à contempler la beauté intellectuelle dans les productions les plus pures de la pensée, dédaignent quelquefois la beauté sensible, seuls ils peuvent se rendre compte de ce qu'ils éprouvent en sa présence. La beauté des sciences, au contraire, donne à l'âme des joies et des enivrements que ne connaissent point ceux qui ne sont épris que de la beauté de la nature et des arts.

(1) Bordas-Demoulin, *Le cartésianisme*. Introduction par M. Huet, p. IV.

CHAPITRE VII.

—

DU BEAU DANS LA NATURE.

—

§ 1er Des conditions générales de la beauté dans la nature.

Quand on fait abstraction de quelques détails ou de quelques circonstances passagères, la nature nous offre une beauté si grande que l'on conçoit aisément qu'elle ait pu être divinisée par les hommes encore plongés dans les sens. Ce n'est qu'en rentrant en nous-mêmes que nous saisissons au-dessus de la beauté sensible une beauté plus grande encore. Mais en tenant compte de cette subordination, on peut se demander si la beauté qui se rencontre dans la nature extérieure, n'est pas, dans son ordre, la plus parfaite possible. Au premier aspect la raison serait tentée de l'affirmer. Comment, en effet, ne pas admettre que Dieu, intelligence parfaite et puissance infinie, ait créé le meilleur des mondes possibles, et par conséquent aussi la nature la plus belle qui se puisse concevoir? Cependant, prenons garde de ne pas nous laisser séduire par une fausse apparence de grandeur et de logique; une erreur sur ce point pourrait nous conduire aux plus graves conséquences et nous faire tomber dans le panthéisme.

Dieu n'a-t-il pu créer que le meilleur des mondes possibles? Telle est la question de l'*optimisme* qui a tant occupé les philosophes des deux derniers siècles. Elle implique évidemment celle

de la beauté la plus parfaite de la création, car si Dieu n'a pu créer que les choses les meilleures, il n'a pu créer non plus que les plus belles. Mais, sans parler de la laideur physique dont nous nous occuperons plus tard, tout ce que nous voyons dans la nature n'est pas doué de beauté. Il y a des choses qui sont belles; il y en a aussi qui sont dans un état d'indifférence sous ce rapport, et dont la vue ne nous cause aucune émotion. La réalité serait-elle ici entièrement en opposition avec la raison; ne pouvons-nous concevoir que Dieu, sans créer la laideur, ait créé un monde qui ne soit pas le plus beau et le meilleur possible? C'est ce qu'il s'agit avant tout d'examiner.

Si Dieu a dû créer le meilleur des univers possibles, en réalité il s'est créé lui-même, ou plutôt, comme le prétend Hegel et le panthéisme, l'Univers n'est que le développement de la Puissance divine. En effet, si Dieu en vertu de sa nature est forcé de créer ce qu'il y a de plus parfait, il a dû créer de toute éternité, car une chose éternelle est plus parfaite qu'une autre qui ne l'est pas; et s'il a dû comparer les choses possibles entre elles et choisir la plus parfaite, pour la même raison encore, la création doit être infiniment parfaite. Mais l'être éternel et infiniment parfait c'est Dieu; par conséquent il a dû se créer lui-même. Une telle conséquence emporte sa réfutation avec elle, puisqu'il est évident que si Dieu se complète dans la création, celle-ci devient nécessaire, et que sans elle Dieu est imparfait, ce qui implique contradiction. D'un autre côté, si la création devient Dieu, la simplicité, l'unité et la spiritualité de la nature divine sont détruites.

Ici se présente une nouvelle difficulté. Si Dieu conçoit une infinité de choses possibles meilleures les unes que les autres, il doit nécessairement choisir celle qui dépasse toutes les autres en excellence et en beauté, sinon il agit sans raison, ce que l'on ne peut admettre. Descartes pour éviter la fatalité qui résulte de la première partie de cette alternative, a prétendu que Dieu n'a aucune idée des choses avant de les avoir créées, et qu'ainsi une chose n'est vraie que parce qu'il l'a voulu. C'est aussi la conséquence à laquelle doivent arriver ceux qui séparent la volonté de

l'amour et la confondent avec la puissance de l'être spirituel (1). Si la volonté, en effet, se confond en Dieu avec la puissance, une chose ne sera possible que lorsqu'il voudra qu'elle le soit, et elle ne deviendra vérité que lorsque son Intelligence obéira à sa Volonté. Mais on a fort bien réfuté cette opinion en montrant que si Dieu n'avait aucune idée de la création avant de se déterminer à créer, il n'y a plus rien d'immuable dans les sciences et dans la morale, et qu'il se peut qu'en un lieu de la terre deux et deux ne fassent pas quatre ou qu'il soit juste que l'humanité souffre sans l'avoir mérité. Il y a plus; l'existence de Dieu devient une suite de sa volonté, ce qui est contradictoire puisque pour vouloir il faut être. Il ne suffirait même pas de dire que Dieu était possible, car pour l'Être absolu, être possible c'est être actuellement. L'existence de Dieu n'est pas une conséquence de sa volonté, mais de la nécessité même de sa nature. Or, sa nature, étant une et simple, est nécessairement spirituelle, d'où il résulte que les idées éternelles constituent son Être lui-même. Le principe de contradiction, en vain nié par l'école allemande, ne nous permet pas d'admettre que les idées éternelles puissent être le contraire de ce qu'elles sont. Si donc la volonté de Dieu s'étend sur la création, elle ne s'étend pas sur ses idées, qui en sont le fondement, et celles-ci restent immuables, nécessaires et éternelles comme la raison qui les contient; en créant il ne veut et ne peut vouloir s'en écarter.

Nous venons de réconnaître d'une part que Dieu n'agit pas arbitrairement en créant, mais qu'il puise en lui-même ses raisons et qu'il se conforme nécessairement à ses idées éternelles; d'autre part qu'il ne pourrait créer le monde le plus parfait possible sans se créer lui-même, ce qui conduit au panthéisme et à ses conséquences inadmissibles. Comment donc faut-il concevoir la création? La théorie de l'infini que nous avons exposée, répond à cette question. Dans l'infinité des choses possibles il n'y a pas de terme qui puisse être considéré comme le plus parfait; il n'y en a pas qui ne

(1) Voir t. I, p. 334.

nations que peut recevoir l'idée de la beauté, Dieu fait un c
des raisons qui nous sont inconnues; mais au-dessus cor
dessous de celle qu'il choisit, il y a toujours l'infini. La b
la création est relative, et il se peut que de tous les êtr
composent les uns soient beaux par essence et les autres p
cette qualité. Mais si la nature peut être plus ou moins
certains détails en elle, peuvent ne pas présenter tous les ca
de la beauté, on peut affirmer qu'à quelque degré l'ensem
être beau, parce qu'il ne se peut pas que, par un côté au
on ne retrouve en elle l'image de la beauté parfaite et ab
Dieu, laquelle se reflète nécessairement dans ses idées g
et quelquefois dans ses idées spécifiques et individuelles.
sibilité de la beauté dans l'ensemble de la création et de l
simultanée de beauté dans quelques-uns des êtres créés,
encore été expliquée, et c'est à cause de cela que, se plaç
points de vue différents, les uns prétendent que tout est b
la nature, tandis que les autres ne voient dans la beauté e
qu'un accident ou une chose tout à fait incompréhensible

Dieu, dit-on, ne crée qu'à son image, parce qu'il ne
d'après ses idées, et que ses idées c'est lui-même déte
l'infini. Il faut donc que tous les êtres de la création aie
beauté à quelque degré, et si nous ne l'apercevons pas part
que nos sens sont imparfaits et notre intelligence trop p
loppée. Dans la nature il ne peut y avoir que beauté ou
la première œuvre de Dieu, la seconde résultat de l'abus de l

st vrai que Dieu crée toujours de quelque façon à son image. dant, peut-on dire que le porc est l'image de Dieu au même ue le lion, et celui-ci au même titre que le chêne ou le gra- ı pierre au même titre que l'intelligence humaine? Nul n'ose- ı soutenir. Ce n'est donc pas indistinctement que l'on peut ıdre que la pierre, le végétal, l'animal et l'esprit sont l'image eu. Or, la distinction qu'il faut faire ici nécessairement est ment indiquée dans les idées. Celles-ci ont un côté général et té particulier ou individuel. Par le premier, elles reflètent et ıt refléter l'être divin, mais non par le second qui modifie le général. De même que l'individu n'épuise pas toutes les qua- lu genre auquel il appartient, les types intelligibles en Dieu, éparément, ne reflètent pas la nature divine tout entière ni ınséquent sa beauté absolue. Toute idée renferme une unité, luralité de déterminations et un lien de l'une à l'autre; c'est qu'elle est une image de la nature divine. Les objets exté- pour être intelligibles doivent présenter quelque chose ogue, c'est-à-dire unité générale, forme ou détermination ulière et force d'union intérieure. Par leur côté général tous es sont donc images de la trinité divine, et comme tels ils susceptibles de beauté; mais il n'en est pas toujours de de leur côté particulier, inséparablement uni au premier. les choses individuelles ce côté particulier peut détruire la qui tient au côté général, tandis que cela n'est plus possible es choses collectives, comme, par exemple, dans l'ensemble création, parce que c'est alors par ce dernier côté qu'on les ıge. En prenant donc la création comme un tout, on doit tre qu'elle possède à un degré quelconque, une beauté essen- sans qu'il en résulte néanmoins que tous les êtres qui la ısent soient indistinctement beaux. D'ailleurs, nous avons é métaphysiquement que la beauté est une qualité qui peut ı se rencontrer dans le développement d'un être individuel. nous avons vu aussi qu'elle est essentielle à l'esprit; c'est esprit est fait pour connaître les idées générales et qu'il est nécessairement l'image de Dieu, reflétant sa beauté absolue,

laquelle résulte de l'ensemble des types éternels. Ceux-ci, à de l'union nécessaire du général et de l'individuel, peuvent de la beauté ou se trouver dans un état d'indifférence à cet et ils ne seront beaux que si l'on trouve en eux la notion ab de l'ordre et celle de la vie, spécialisées d'une certaine façon êtres de la nature, qui n'en sont que la réalisation au dehc trouveront dans les mêmes conditions.

D'après ce que nous venons de dire nous voyons que si la offre un élément variable, dépendant de nos moyens de con et peut par suite nous échapper dans un grand nombre tout cependant n'est pas et ne doit pas nécessairement êtr dans la nature. L'élément d'ordre et de régularité, lequel au moins relativement dans chaque espèce, nous permet de stater avec la dernière évidence, et nous pouvons nous en cet égard au témoignage de nos sens, puisqu'il ne fait que mer les déductions théoriques. Nos sens nous apprennent, e qu'à côté de l'ordre et de la régularité dans la nature, il y vent absence d'ordre et irrégularité dans les parties. Or, co la raison peut-elle s'expliquer cette coexistence; comment et l'absence d'ordre, la régularité et l'irrégularité peuven trouver ensemble dans la création? Nous touchons ici au même de la difficulté. Essayons de donner une solution à blème, et tâchons de la faire comprendre au moyen de qu exemples pris dans la nature extérieure.

Les mots *ordre* et *régularité* ont dans le langage ordinai acceptions différentes qui donnent lieu à une foule d'équivo par suite à des discussions où l'on ne s'entend plus. Il i donc quand on les emploie de les définir rigoureusemen déclarer en quel sens on les prend. *Ordre* signifie tantôt d tion de chaque chose à son rang, c'est-à-dire relativer d'autres choses; tantôt seulement conformité à une loi ou règle. Dans le premier sens on envisage la subordinati choses, la place qu'elles occupent entre elles; c'est ainsi q dit qu'il y a de l'ordre dans une figure géométrique, dans cours, dans une œuvre d'art quelconque. Dans le second,

ient compte que du but qu'il s'agit d'atteindre, et alors on recon-
ait de l'ordre, par exemple, dans le développement irrégulier des
acines d'une plante. Le mot *régularité*, à peu près synonyme
l'ordre, a aussi un double sens, l'un strict, l'autre vague. Il signi-
ie égalité de rapports comme dans les figures géométriques, ou
ien conformité à une règle, comme il arrive dans une foule d'ob-
ets de la nature qui, pour atteindre le but qui leur est assigné,
béissent à une règle ou à une loi de développement sans présen-
r dans leur forme aucune ressemblance avec des figures géomé-
iques. D'après cela on voit que les mots *ordre* et *régularité* signi-
nt dans un sens général une certaine disposition des parties d'un
et, qui montre qu'une intention intelligente y a présidé; mais
e cette disposition peut consister dans des rapports d'égalité,
ns une subordination et une progression des parties, ou n'offrir
n de semblable. Dans le premier cas, on les prend dans leur sens
treint; dans le second, on les emploie dans un sens vague et
déterminé.

C'est dans le premier de ces deux sens que nous avons pris les
ts *ordre* et *régularité*, quand nous les avons employés pour dési-
er l'un des éléments du Beau (1). C'est au contraire dans le
ond que les ont pris Jouffroy et Hegel, et que les prennent
core les panthéistes. Ils prétendent qu'il y a ordre, convenance,
monie et proportion lorsqu'une force se développe conformé-
nt à une loi. Quel que soit le mode de ce développement, il y a
re pour eux si la force suit sa loi, et proportion si elle est en
port exact avec son but. Or, nous avons fait observer qu'en ce
, tout se développant dans la nature suivant une loi, il n'est
qui ne doive nécessairement être tenu pour beau, ce que
périence dément de la manière la plus évidente (2). Pour qu'une
e soit belle, il faut quelque chose de plus que le simple déve-
ement de sa force suivant une loi; nous avons établi qu'il faut
ce développement amène en outre un arrangement régulier de

(1) Voir t. I, p. 126.
(2) *Ibid.* p. 148 et suiv.

ses parties conformément à son but. La régularité, dans l que nous entendons ici, c'est la répétition de la même idée la même unité dans le développement de l'être, par conséqu rapports d'égalité dans la diversité. Or, lorsque des unités t vers un but ou une unité supérieure, il faut qu'elles soient données les unes aux autres, c'est-à-dire de plus en plus si et qu'elles y conduisent progressivement. De là notre défini l'ordre comme élément de la beauté.

On objecte que le développement d'un être selon une loi e nécessairement la régularité, la symétrie, la proportion et dans le sens que nous avons attaché à ces mots. En effet, qu'est-ce qu'une loi de développement? c'est une règle con Or, la règle par essence doit s'appliquer à tous les mome développement de l'être, en sorte que si aucun accident n contrarier son application, on devra toujours retrouver la idée se répétant elle-même, en d'autres termes, des rapports lité en vue d'une fin, une subordination d'unités. Ainsi, l les substances fluides prennent en se solidifiant une forme minée, elles obéissent aux lois de la symétrie et de l'ordre. partie d'un tout organique est semblable à l'ensemble et e le caractère. C'est en vertu de cette loi qu'il a été donné à de reconstruire une race éteinte au moyen d'un seul os. reconstitution eût été impossible sans une subordination d de plus en plus simples, sans la supposition d'un ordre co exigeant partout la régularité, la symétrie, la proportion. M qu'a fait Cuvier pour certaines races éteintes, ne peut-on, posant nos connaissances plus parfaites, l'appliquer d'une n générale à tous les êtres organisés? On ne rencontrer jamais dans la nature, sauf les accidents et les cas de diff un désordre, un manque de proportion réels, et par conséq ne pourra soutenir que, sous ce rapport, il y a des classes privées, par essence, d'une beauté quelconque.

Au fond de cette objection, se retrouve le système panth de l'unité de composition, défendu par Geoffroy Saint- dans sa célèbre polémique contre Cuvier. Tous les é

seraient que des modifications accidentelles d'un seul type qui se réalise dans le monde selon des lois constantes, agissant avec régularité. Ce système de l'unité typéale ou de l'unité de composition organique a pour fondement philosophique la conception du Dieu d'Aristote, devenue celle du panthéisme moderne. Dieu, dans ce système, ne serait qu'une idée générale, à peine saisissable par notre intelligence. Lui-même, s'il pouvait exister ainsi, ne connaîtrait que les idées générales, et ne pourrait réaliser que celles-ci au-dehors. Pour les êtres organiques, par exemple, il n'y aurait en lui qu'un seul type. Les circonstances extérieures modifieraient ensuite ce type, et donneraient naissance aux classes et aux individus selon qu'elles se répéteraient avec une certaine uniformité ou seraient purement accidentelles et isolées. Dieu serait donc étranger au monde qu'il ne connaîtrait que d'une manière générale. Ce système nie les causes finales. L'impossibilité de concevoir le général sans le particulier, et, par conséquent, l'existence de Dieu ainsi réduit à une idée générale vide en elle-même, a conduit au panthéisme, c'est-à-dire à faire du monde le complément nécessaire de Dieu. Le spiritualisme conçoit l'Être absolu et parfait d'une autre façon; pour lui Dieu est à la fois unité et multiplicité; ses idées sont générales et individuelles, et dans son unité suprême, il y a des unités subordonnées à l'infini. Ce qui différencie les idées divines les unes des autres c'est leur but. Les types de tous les êtres dans la pensée éternelle, ont un côté général et un côté individuel, parce qu'ils ne sont qu'un ensemble de rapports ou de raisons résultant d'un but modifié, pour chacun d'eux, par toutes les combinaisons possibles des idées. Dieu crée donc non d'après une idée générale et vague, mais d'après ses idées générales et ses idées individuelles indissolublement unies dans chaque type; non d'après une prétendue unité typéale, mais par la considération des causes finales ou du but de chaque être et de chaque partie des êtres. L'idée la plus générale contient des idées subordonnées de moins en moins générales; de là les classes, les genres, les espèces et enfin les individus. Tel est le fondement philosophique du système que Cuvier a

opposé, en histoire naturelle, à celui de Geoffroy Saint-Hilaire, et qui seul est conforme à la notion spiritualiste et platonicienne d'un Dieu personnel.

Cuvier a montré, en effet, que sous l'unité du règne animal il y a des unités subordonnées, fixes en elles-mêmes et ayant un caractère déterminé. Les rapports d'ensemble constituent l'unité du *règne*, les rapports moins généraux, l'unité des *embranchements* et des *classes*, enfin les rapports plus particuliers l'unité des *ordres* et des *genres*. Ces rapports dérivent du but de l'animal et de celui de chacun de ses organes. De là il déduisit comme principes généraux que chaque espèce d'organes a ses modifications déterminées, et qu'un rapport constant lie entre elles toutes les modifications de l'organisme. Il en tira la loi de *subordination* des organes dans l'ordre de leur importance, et celle de *corrélation* ou de *coexistence* des formes.

On voit d'après cela que pour reconstituer un animal d'après une partie quelconque, Cuvier n'a pas appliqué les notions abstraites de l'ordre, de la régularité, de la symétrie et de la proportion, mais celle des causes finales. Il l'a fait avec un sagacité merveilleuse, réunissant les indices les plus légers pour déterminer l'usage ou le but de chaque os et pour en faire dériver la forme des parties perdues. Des comparaisons avec les animaux connus, les circonstances extérieures révélées par d'autres sources, le guidaient en général dans ces curieuses recherches, comme on peut le voir, par exemple, dans sa description des conjectures à l'aide desquelles il est parvenu à retrouver la constitution, la forme et jusqu'au pelage du palæothérium. Au reste, voici comment il s'est exprimé lui-même :

« Tout être organisé forme un ensemble, un système unique et clos, dont les parties se correspondent mutuellement et concourent à la même action définitive par une réaction réciproque. Aucune de ses parties ne peut changer sans que les autres changent aussi, et, par conséquent, chacune d'elles, prise séparément, indique et donne toutes les autres.

« Ainsi, si les intestins d'un animal sont organisés de manière

ne digérer que de la chair récente, il faut aussi que ses
achoires soient construites pour dévorer une proie, ses griffes pour
saisir et la déchirer, ses dents pour la couper et la diviser, le
stème entier de ses organes du mouvement pour la poursuivre et
ur l'atteindre, ses organes des sens pour l'apercevoir de loin. Il
it même que la nature ait placé dans son cerveau l'instinct
cessaire pour savoir se cacher et tendre des piéges à ses vic-
nes. Telles seront les conditions générales du régime carnivore,
t animal destiné pour ce régime, les réunira infailliblement,
sa race n'aurait pu subsister sans elles; mais, sous ces condi-
ns générales, il en existe de particulières, relatives à la gran-
r, à l'espèce, au séjour de la proie pour laquelle l'animal est
posé, et de chacune de ces conditions particulières résultent
s modifications de détail dans les formes qui dérivent des con-
ions générales. Ainsi, non-seulement la classe, mais l'ordre,
is le genre, et jusqu'à l'espèce, se trouvent exprimés dans la
me de chaque partie.... En un mot, chaque portion de l'animal
ermine les autres; la forme de la dent entraîne la forme du
ndyle, la forme du condyle celle de l'omoplate, celle des ongles,
it comme l'équation d'une courbe, entraîne toutes ses proprié-
.... La moindre facette d'os, la moindre apophyse ont un
actère déterminé, relatif à la classe, à l'ordre, au genre, à
pèce auxquels elles appartiennent, au point que, toutes les fois
e l'on a seulement une extrémité d'os bien conservé, on peut,
ec de l'application, et en s'aidant avec beaucoup d'adresse de
nalogie et de la comparaison effective, déterminer toutes ces
oses aussi sûrement que si l'on possédait l'animal entier (1). »
Cuvier ne parle point de régularité, de symétrie et d'ordre,
rce que s'y attacher c'eût été, à un certain point de vue, donner
ison à son adversaire et confirmer le système de l'unité de com-
osition. C'eût été dire, en effet, que Dieu n'agit que selon un
eul mode, une seule loi dans la création, et du même coup c'eût
té anéantir la diversité des espèces résultat des buts particuliers

(1) Cuvier, *Discours sur les révolutions du globe.*

et des forces spéciales dans les êtres, pour ne reconnaître qu'un seul type en Dieu. Appliqué à l'ordre spirituel, c'eût été dire que Dieu ne pouvait avoir directement aucune idée du triangle scalène ou de toute autre forme irrégulière, et que si nous avons cette idée ce n'est que par suite d'un désordre contraire à la nature de la pensée; c'eût été nier enfin la liberté humaine, puisque le développement régulier de l'être spirituel excluerait cette cause d'irrégularité. Or, ce système, qui a contre lui le témoignage de la conscience, a aussi contre lui celui de l'expérience extérieure. Cuvier a parfaitement saisi l'unité générale du règne animal et les modifications, soumises à des lois, qui constituent les unités subordonnées des classes, des ordres, des genres, des espèces et même des individus. Mais ces modifications prouvent que si la notion d'ordre et de régularité géométriques, s'applique à l'unité générale, elle peut être altérée et peut même disparaître dans la spécification et dans l'individualisation. Elle ne se retrouvera donc dans les espèces et dans les individus que là où elle pourra se concilier avec la destination particulière de chacun d'eux. Dans quels cas cette conciliation a-t-elle lieu? C'est ce que nos connaissances de la nature ne nous permettent pas toujours de déterminer. Mais ce que nous savons et ce qu'il importe surtout de constater ici, c'est d'abord qu'il n'est pas contraire à la raison que tout ne soit pas régulier dans la nature, et ensuite qu'en fait l'irrégularité y existe à côté de la régularité, bien que tout se développe suivant des lois, que le but particulier de chaque être se révèle dès le premier instant de son développement et qu'il se retrouve d'une certaine façon dans chacune des parties comme dans le tout. Éclaircissons ceci par quelques exemples.

Le but des herbivores détermine la position de leur corps. Étant destinés en général à brouter l'herbe qui croît à terre, leur corps sera situé horizontalement; il sera supporté par quatre pattes d'égale longueur; leur cou sera subordonné à leur corps, lequel par son importance exprimera l'unité, en d'autres termes la ligne horizontale sera la ligne dominante à laquelle se rapporteront toutes les autres lignes de leur forme extérieure. Tout cela résulte des idées

d'ordre et de symétrie, les plus simples de toutes, et qu'aucune raison jusqu'ici n'empêche d'appliquer. Le cheval est l'animal qui se rapproche le plus par la régularité de sa conformation, du type général du genre. Or, si certains herbivores sont destinés à vivre dans une contrée où les végétaux sont des arbres à hautes tiges, ce type général devra se modifier. La position horizontale disparaîtra, mais elle ne deviendra pas verticale, car il y aurait rupture avec la forme générale de l'espèce; on aurait des bipèdes au lieu de quadrupèdes, ce qui entraînerait des caractères nouveaux. La ligne horizontale deviendra une ligne inclinée ou diagonale, et c'est cette ligne qui formera l'unité de leur forme. Mais de cette situation, il résultera des jambes plus longues devant que derrière et un cou plus long que le corps. Là où la régularité sera encore possible, elle continuera à subsister. Ainsi, on retrouvera la symétrie des deux côtés du corps, mais il n'y aura plus d'égalité et de symétrie entre les quatre jambes, comme on le voit chez la plupart des autres herbivores. Il leur manquera donc l'unité qui résulte de cette égalité; la régularité ne sera pas complète; dans la série des unités subordonnées il y aura une sorte d'hiatus; de plus, la longueur de leur cou par rapport au corps leur ôtera sous ce rapport la proportion. On a reconnu ici la girafe. Sans doute cet animal rachète le défaut d'ordre, de régularité et de proportion que nous venons de signaler, par ses formes élancées, par les contours élégants de son cou et par la richesse de sa robe. Mais, il est incontestable qu'il lui manque, dans une certaine mesure, un des éléments de la beauté de la forme, cette régularité dans la diversité qui contribue si puissamment à faire du cheval le plus bel animal qui existe.

Cependant le caractère général de la girafe se retrouve dans chacun de ses membres, en sorte qu'en considérant ses jambes grêles on pourrait deviner que ses formes générales sont plus ou moins grêles et élancées. Ainsi encore le pied boursouflé du chameau indique sa structure lourde et ses contours mouvementés. Mais on le voit, le caractère général reflété dans chacune des parties, n'entraîne pas la régularité, la symétrie, l'ordre et la pro-

portion. En appliquant ces dernières notions à l'os de la jambe d'une girafe, Cuvier en eût fait une élégante gazelle; il ne l'eût reconstruite à peu près telle que nous la connaissons, qu'en tenant compte du milieu où elle était appelée à vivre et de la nécessité pour elle de chercher sa nourriture sur des végétaux à haute tige. D'après cela il est évident que lorsque Jouffroy dit qu'un être est dans l'ordre quand il se développe conformément à sa loi (1), cela n'a rien de commun avec l'ordre et la régularité considérés comme arrangement des parties d'un tout dans des rapports d'égalité, comme subordination d'unités de plus en plus simples. Un être peut présenter une forme irrégulière dans son ensemble et offrir la même forme irrégulière dans chacun de ses membres, sans que ce caractère qui résulte de la loi d'unité, change son irrégularité en régularité. C'est en ce sens qu'il faut entendre la loi de concordance et de corrélation proclamée par les physiologistes et par Cuvier. Encore cette loi n'est-elle absolument applicable qu'aux espèces, aux genres et aux classes; elle ne se retrouve pas toujours dans les individus. Ainsi s'expliquent les différences que ceux-ci peuvent présenter dans une même espèce. Il y a mille accidents qui sans détruire la corrélation générale ou fondamentale des formes, introduisent des altérations dans certaines parties. S'il n'en était ainsi tous les hommes de la race blanche seraient des Adonis. La loi de concordance n'existe donc que d'une manière générale dans chaque espèce, et c'est ce qui permet de déterminer pour chacune d'elles un type parfait; elle n'existe plus dans l'infinie diversité des individus d'une même espèce.

Prenons un autre exemple dans le règne inorganique. On sait que tous les corps qui passent de l'état liquide à l'état solide ont une tendance à prendre des formes régulières. Mais dans chaque espèce ces formes ne restent pas invariables; elles subissent certaines modifications soumises à des lois. C'est à cause de cela qu'on est parvenu à classer sous un petit nombre de chefs, les milliers de formes régulières plus ou moins compliquées que l'on

(1) Voir t. I p. 146 et suiv.

e dans la nature. Une forme fondamentale dans une espèce subir un grand nombre de modifications selon les circon-es. Ces modifications dépendent de la nature du liquide qui le dissolvant, des matières hétérogènes qu'il peut conte-le la température à laquelle se fait la cristallisation, etc. ès cela on a établi que les formes d'un même minéral sont entes suivant la nature des substances avec lesquelles et au ı desquelles il a cristallisé, ce qui permet aux minéralogistes connaître, d'après les formes seules de certains minéraux, les tés d'où ils proviennent. Bien plus, un minéral peut perdre toute régularité. Dans le cristal de roche, le quartz présente orme très-régulière; dans le silex et les jaspes il n'en présente Il en est de même du calcaire; le type de l'espèce, le spath ode, est susceptible de cristallisation; la plupart des marbres offrent pas de traces. Certains minéraux reproduisent leurs s polyédriques et régulières jusque dans leur structure la plus e, de telle sorte que l'on obtient toujours la même forme au ı du clivage. D'autres ne peuvent être clivés qu'en un sens et ent à l'intérieur qu'une forme altérée. D'autres encore ne ıtent de forme régulière qu'à l'extérieur, comme c'est le cas le quartz. Enfin, il est des minéraux qui n'offrent ni struc-ıi forme régulière. L'irrégularité est donc partout dans le inorganique à côté de la régularité, bien que tous les êtres ent à des lois fixes d'agrégation, alors même qu'ils subissent, ontrepoids apparent, toutes les influences accidentelles. Au en général, les corps solides ont des formes d'autant plus ères qu'ils sont plus purs et composés d'éléments plus es.

e faut-il conclure des faits précédents, et pouvons-nous nous e compte des raisons qui les déterminent? Essayons-le en ıtant aux idées en nous et en Dieu.

but d'un être est contenu dans son essence; c'est son élé-général. Dès le premier instant du développement de la sub-, il apparaît; puis il dirige et enserre ce développement jus-on dernier terme. Mais une même idée qui se révèle ou se

ses parties conformément à son but. La régularité, dans le sens que nous entendons ici, c'est la répétition de la même idée ou de la même unité dans le développement de l'être, par conséquent des rapports d'égalité dans la diversité. Or, lorsque des unités tendent vers un but ou une unité supérieure, il faut qu'elles soient subordonnées les unes aux autres, c'est-à-dire de plus en plus simples, et qu'elles y conduisent progressivement. De là notre définition de l'ordre comme élément de la beauté.

On objecte que le développement d'un être selon une loi entraîne nécessairement la régularité, la symétrie, la proportion et l'ordre dans le sens que nous avons attaché à ces mots. En effet, dit-on, qu'est-ce qu'une loi de développement? c'est une règle constante. Or, la règle par essence doit s'appliquer à tous les moments du développement de l'être, en sorte que si aucun accident ne vient contrarier son application, on devra toujours retrouver la même idée se répétant elle-même, en d'autres termes, des rapports d'égalité en vue d'une fin, une subordination d'unités. Ainsi, lorsque les substances fluides prennent en se solidifiant une forme déterminée, elles obéissent aux lois de la symétrie et de l'ordre. Chaque partie d'un tout organique est semblable à l'ensemble et en porte le caractère. C'est en vertu de cette loi qu'il a été donné à Cuvier de reconstruire une race éteinte au moyen d'un seul os. Cette reconstitution eût été impossible sans une subordination d'unités de plus en plus simples, sans la supposition d'un ordre constant, exigeant partout la régularité, la symétrie, la proportion. Mais, ce qu'a fait Cuvier pour certaines races éteintes, ne peut-on, en supposant nos connaissances plus parfaites, l'appliquer d'une manière générale à tous les êtres organisés? On ne rencontrera donc jamais dans la nature, sauf les accidents et les cas de difformité, un désordre, un manque de proportion réels, et par conséquent on ne pourra soutenir que, sous ce rapport, il y a des classes d'êtres privées, par essence, d'une beauté quelconque.

Au fond de cette objection, se retrouve le système panthéistique de l'unité de composition, défendu par Geoffroy Saint-Hilaire dans sa célèbre polémique contre Cuvier. Tous les êtres ne

eraient que des modifications accidentelles d'un seul type qui se éalise dans le monde selon des lois constantes, agissant avec égularité. Ce système de l'unité typéale ou de l'unité de composi-ion organique a pour fondement philosophique la conception du ieu d'Aristote, devenue celle du panthéisme moderne. Dieu, ans ce système, ne serait qu'une idée générale, à peine saisissable ar notre intelligence. Lui-même, s'il pouvait exister ainsi, ne con-aîtrait que les idées générales, et ne pourrait réaliser que celles-ci u-dehors. Pour les êtres organiques, par exemple, il n'y aurait n lui qu'un seul type. Les circonstances extérieures modifie-aient ensuite ce type, et donneraient naissance aux classes et ux individus selon qu'elles se répéteraient avec une certaine niformité ou seraient purement accidentelles et isolées. Dieu erait donc étranger au monde qu'il ne connaîtrait que d'une nanière générale. Ce système nie les causes finales. L'impossibi-ité de concevoir le général sans le particulier, et, par conséquent, existence de Dieu ainsi réduit à une idée générale vide en elle-même, a conduit au panthéisme, c'est-à-dire à faire du monde le omplément nécessaire de Dieu. Le spiritualisme conçoit l'Être bsolu et parfait d'une autre façon; pour lui Dieu est à la fois nité et multiplicité; ses idées sont générales et individuelles, et ans son unité suprême, il y a des unités subordonnées à l'infini. e qui différencie les idées divines les unes des autres c'est leur ut. Les types de tous les êtres dans la pensée éternelle, ont un ôté général et un côté individuel, parce qu'ils ne sont qu'un nsemble de rapports ou de raisons résultant d'un but modifié, our chacun d'eux, par toutes les combinaisons possibles des dées. Dieu crée donc non d'après une idée générale et vague, nais d'après ses idées générales et ses idées individuelles indisso-ublement unies dans chaque type; non d'après une prétendue nité typéale, mais par la considération des causes finales ou du ut de chaque être et de chaque partie des êtres. L'idée la plus énérale contient des idées subordonnées de moins en moins géné-ales; de là les classes, les genres, les espèces et enfin les indivi-us. Tel est le fondement philosophique du système que Cuvier a

la forme des êtres, il faut distinguer les rapports originels et les rapports adventices. Les premiers dérivent du but général et du but particulier de chaque individu ; ils se manifestent dès l'origine de son développement; les seconds, au contraire, n'apparaissent que dans le cours de ce développement; on leur donne plus spécialement le nom d'accidents. Les rapports originels, bien que causes fréquentes d'irrégularité, n'ôtent pas à l'être tout caractère d'unité; la régularité ou l'irrégularité qui résulte de la combinaison des lois générales dans le développement individuel, se reproduit dans chacune de ses parties élémentaires. Les rapports accidentels troublent l'unité de l'individu et augmentent en général l'irrégularité. Fréquemment répétés, ils peuvent se changer en caractères constants, et devenir même des caractères spécifiques par la transmission et par la faculté qu'ont les lois générales de se plier ou de s'accommoder aux rapports particuliers; ils rendent alors l'irrégularité permanente. Nous voyons d'après cela que l'accident, loin d'être la cause principale de la beauté, comme l'enseignent quelques philosophes de l'école de Hegel et notamment Vischer, la détruit ou lui est hostile, puisqu'il trouble l'ordre qui en est un élément essentiel. Mais il faut reconnaître aussi que ce que nous nommons accident a une place dans la pensée divine, laquelle contient tous les rapports possibles, originels ou adventices, des choses entre elles, et que, par conséquent aussi, l'irrégularité et l'absence de beauté peuvent entrer dans les plans de Dieu sans être contraires à sa perfection absolue.

Quand la régularité et l'ordre inhérents au genre ou à l'espèce apparaîtront-ils dans l'individu? Nous avons dit que nos connaissances de la nature extérieure ne nous permettent pas toujours de résoudre cette question. Cependant, nous pouvons affirmer que cela aura lieu en général lorsque le but se laissera apercevoir avec plus ou moins de clarté dans des rapports simples. Plus dans son développement un être se rapprochera de son but, plus celui-ci se manifestera facilement, et les rapports devenant de plus en plus simples, plus aussi l'ordre et la régularité deviendront possibles. Prenons pour exemple le règne végétal.

Le but général du développement de la plante est la conserva-
on de l'espèce par la semence. La formation de celle-ci est donc
but visible. Tout se développe et se coordonne dans la plante en
ie de ce but; mais la régularité des formes n'apparaît que
rsqu'il commence à se manifester clairement. A ce but général il
en a de subordonnés selon les espèces et les circonstances particu-
ères; chaque partie de la plante a le sien et par suite aussi sa loi
ropre de développement. La racine est destinée à chercher dans
sol les sucs nourriciers, elle doit donc pouvoir s'étendre selon la
ature du terrain; ses rapports sont multiples, ses relations avec
but général sont obscures, enfin elle subit fortement l'empire des
irconstances accidentelles, toutes choses qui excluent une forme
égulière. La tige et les branches sont moins soumises à ces cir-
onstances, sans en être cependant affranchies; la situation, l'air,
lumière déterminent leur position. Mais les feuilles peuvent
emplir leur fonction qui est l'acte respiratoire, sans exclure
ordre, la régularité et la symétrie, et, de plus, leur but particu-
er se rapprochant déjà davantage de celui de la formation de la
emence, est aussi plus simple. Nous voyons, en effet, les feuilles
résenter en général des formes régulières ou symétriques. Nous
etrouvons ces formes, et avec elles la beauté, dans les fleurs, les-
uelles ne sont que des feuilles accumulées et transformées, dont
but spécial est de protéger l'acte de la fécondation. Plus on
pproche du but dernier, plus l'ordre et la régularité augmentent,
isqu'à ce que l'on arrive à la symétrie qui est le dédoublement le
lus simple de l'unité. La fleur a plus d'ordre et de régularité que
feuille, les étamines et le pistil plus que la fleur, enfin la
emence plus que les organes générateurs, puisque en elle-même
le est toujours symétrique et qu'elle présente ainsi en quelque
rte l'unité suprême mais dédoublée de la plante (1).

Ce que nous venons de dire de l'ordre, premier élément de la
auté, s'applique aussi à la vie se manifestant avec facilité.
ctivité d'un être subit dans son développement des modifica-

1) Frédéricq, *Inleiding tot de kruidkunde*. Gent, 1856, p. 98 et suiv.

tions résultant des rapports nombreux qui s'établissent entre les substances. On conçoit, en effet, que dans la nature l'action et la réaction exercées par les substances les unes sur les autres, peuvent mettre des obstacles au développement de la force, et donner à l'être un aspect lourd et engourdi, ou bien accélérer ce développement au point de nous rendre insaisissable l'élément vital de la beauté. Mais en général plus l'être se rapprochera de son but, plus les rapports qu'il exprimera seront simples, plus aussi la force ou la vie pourra se manifester avec facilité et la beauté apparaître. Ainsi l'acte de la génération dans la plante exige une concentration de la force vitale sur un point, et c'est en vertu de cette concentration et de l'activité nouvelle qui en résulte, que les feuilles se transforment en fleurs, que le polen se forme et que la fécondation a lieu. Inutile d'ajouter, au reste, que pour que la concentration se fasse il faut un ralentissement antérieur de la force végétative; on sait, en effet, que si l'on active trop la végétation dans une plante, l'accumulation sur un point ne se fait pas, et qu'elle ne produit ni fleur ni semence.

Répétons ici, au sujet de la beauté dans la nature extérieure, que nous apprécions d'une manière toute relative son élément vital. Nous avons prouvé ailleurs qu'il est des notions non susceptibles d'une mesure exacte, et que celle du Beau est de ce nombre. Sa définition pour être vraie doit donc contenir l'indication de son caractère variable, ce que nous avons exprimé en exigeant comme second élément de la beauté la manifestation facile de la vie, une circulation de la force ni trop lente, ni trop rapide, mais toujours saisissable pour nous, relativement à nos moyens de connaître et au degré de perfection de nos organes (1). On ne peut donc chercher à préciser, dans la définition du Beau, son élément vital, sans tenter l'impossible, et par suite sans rendre cette définition fausse ou incomplète. L'élément d'ordre de la beauté est seul mesurable; dans chaque espèce, en effet, on peut trouver un canon ou règle de proportions; mais il est impossible de déterminer de

(1) Voir t. I, p. 217 et 220.

ième l'élément vital qui de sa nature échappe à toute mesure. et élément est essentiellement relatif et aux facultés de celui qui ge et à l'essence de l'objet que l'on considère. Ainsi, si les mouments d'un animal sont tellement rapides que nous ne pouvons percevoir, sa beauté et celle de ses mouvements nous échappent. Si les contours d'un autre sont tellement lourds que l'œil st en aucune façon sollicité à les suivre, nous ne lui reconnaîns pas de beauté. De même dans l'intelligence, si les vérités nt déduites les unes des autres avec une rapidité telle que, relaement au degré de développement que nous possédons, nous ne avons saisir leur enchaînement, ou bien si, en sens inverse et ujours relativement à notre force acquise, cette déduction se fait op lentement, nous ne trouverons pas de beauté en elles. La gle d'appréciation de l'élément vital du beau est donc tout à fait lividuelle, et l'on ne peut qu'en donner une formule générale. ais par son élément d'ordre, fixe de sa nature dans chaque pèce, la beauté n'est plus une chose entièrement arbitraire, et, en qu'elle puisse nous échapper quelquefois dans la nature exté-eure, là où nous la reconnaîtrons, nous pouvons être assurés r'elle existera, sauf les différences de degré, pour toutes les intelgences possibles.

L'ordre des parties d'un être dépend, avons-nous établi ailleurs, e son but, de sa destination ou, ce qui est la même chose dans pensée, de son essence. Mais, connaissons-nous le but de tous s êtres créés, et attendons-nous, pour juger de leur beauté, quand s se présentent à nous, que nous le connaissions? Non sans oute. Nous ne connaissons pas le but de tous les êtres d'une anière explicite, mais nous en avons une sorte d'intuition plus moins confuse, et cela suffit pour juger de l'élément d'ordre. e but d'un être nous est donné dans le type idéal qui s'éveille guement en nous à la vue de cet être dans la nature. Or, c'est récisément parce que nous ne saisissons que vaguement ce type, ue la beauté extérieure nous paraît un mystère et que nous ne royons en juger souvent que par sentiment. Nous ne pénétrons as la beauté sensible comme nous pénétrons la beauté spirituelle,

et nous sommes presque toujours forcés de nous en tenir aux apparences. Ainsi le but se manifeste pour-nous dans la forme extérieure par la direction des lignes, par la disposition des parties, quelquefois par la couleur, et c'est d'après cela que nous jugeons de l'unité et par suite de l'ordre et de la beauté qu'offre un être matériel. Au reste, bien que superficiellement dans un grand nombre de cas, nous appliquons toujours, pour juger de la beauté dans les choses extérieures, la notion abstraite du beau, laquelle contient l'ordre et la facile manifestation de la force ou de la vie.

Cette vérité est méconnue par ceux qui ne voyent la beauté des êtres de la nature extérieure, que dans leur conformité avec leur type idéal, soit générique, soit individuel, que nous saisissons en nous. Ce système qui confond la beauté avec la perfection, et qui, malgré une apparence de profondeur, ne reste guère qu'à la surface des choses, rencontre parmi les spiritualistes de nombreux partisans. Il convient donc de nous y arrêter un instant et de le réfuter sur le terrain où il se place d'habitude, celui de la beauté sensible.

Un être est physiquement beau, dit-on, lorsque la nature ou la force vitale a réalisé en lui, par son développement conforme à une loi, le type idéal de son genre, et réciproquement un être est laid lorsque la nature ou la force vitale, contrariée dans son développement par des circonstances extérieures, n'a pu reproduire qu'une image imparfaite de ce type. Dans ce système, le beau n'est que la perfection, puisque celle-ci est pour l'espèce, la réalisation du type générique, et pour l'individu, celle de son type individuel ou modèle particulier en Dieu (1). On a cherché, il est vrai, à se défendre de cette confusion, en disant que la beauté exige, outre la perfection ou la réalisation du type idéal du genre, l'action actuelle de la force. Mais il est évident que la perfection elle-même ne saurait être ni atteinte ni maintenue sans cette action actuelle de la force ou de la puissance dont l'être est doué.

(1) Voir t. I, p. 223 et suiv.

Le type générique nous sert à distinguer parmi les espèces celles qui sont les plus parfaites, mais il ne nous donne que les conditions d'application de l'idée abstraite du beau, lorsque cette application est possible. Nous tenons pour parfaites les espèces qui réalisent complétement les divers éléments contenus dans leur type générique. D'après cela, nous disons que l'homme blanc de la race caucasique est plus parfait que le Hottentot ou l'habitant de la Nouvelle-Zélande, parce qu'il réunit à un plus haut degré que ceux-ci tous les éléments ou qualités générales qui constituent l'essence du type humain. Ainsi encore l'homme dans l'âge mûr est plus parfait que l'enfant ou le vieillard, parce que l'enfant n'a pas encore réalisé toutes les énergies de sa nature, et que le vieillard s'éloigne du type général par la perte de quelques-unes des siennes. Le cheval de labour est moins parfait que le cheval arabe, parce que nous trouvons chez celui-ci, plus développées et plus complètes, les qualités supérieures contenues dans le type du genre. Cependant, il est incontestable qu'il y a une perfection relative pour le cheval de labour, pour l'enfant, pour le vieillard et pour les différentes races humaines. Cette perfection résulte de la réalisation du type général modifié par les circonstances également générales qui produisent les différentes races ou les différentes périodes de développement. Enfin, il est également vrai qu'il y a une perfection relative pour les individus, puisque chacun a son type, son idéal et son modèle éternel en lui. Un individu comme tel peut donc être parfait sans appartenir à l'espèce la plus parfaite du genre.

Mais la perfection générique ou individuelle n'est pas encore la beauté, bien que ces deux mots soient pris souvent l'un pour l'autre dans le langage ordinaire. Un hippopotame parfait dans son genre n'est pas beau. Si nous réunissions, par exemple, les types de tous animaux et de toutes les fleurs, nous ne dirions pas qu'ils sont tous également beaux par cela seul qu'ils sont tous également parfaits dans leur ordre. Nous distinguerions, au contraire sans peine parmi eux l'animal le plus beau et la fleur la plus belle. Sans hésiter, nous donnerions la palme au cheval et à

le serpent et l'aigle peuvent être plus actifs qu'à un autre moment et être plus beaux, bien que l'élément d'ordre reste invariable dans les types qu'ils réalisent. Un être peut être plus régulier qu'un autre, le cheval l'est plus que la girafe ou le rhinocéros, la rose a plus de régularité que l'orchidée, mais tous dans leur développement obéissent à une loi et réalisent un type éternel en Dieu. Nous jugeons donc de la beauté des êtres de la nature, non pas uniquement d'après leur type idéal plus ou moins bien connu, mais d'après la notion abstraite du Beau, laquelle contient celle de l'ordre et celle de la manifestation de la force ou de la vie. S'en tenir à la seule comparaison avec un type idéal, générique ou individuel, ou à la perfection que comportent les êtres de la nature extérieure, c'est ne pas même aborder la question du Beau.

Nous sommes en relation avec la nature par les sens; c'est par eux que nous pouvons constater la beauté qui est en elle. Cependant tous les sens ne sont pas également propres à nous révéler la beauté du monde extérieur. Ainsi le goût et l'odorat ne semblent pas destinés à réveiller en nous les idées que l'analyse du Beau nous a fait connaître, quoique ce soit au premier que l'on ait emprunté le nom même qui désigne la faculté que nous avons de juger du Beau et d'en être impressionnés. Mais il y a là plutôt un simple rapprochement qu'une assimilation complète. On ne dit pas, en effet, d'une chose agréable au goût ou à l'odorat, qu'elle est belle ou sublime.

L'usage n'a pas admis non plus de qualifier de beaux les objets agréables au toucher. Cependant, nous pensons, avec Burke, que ce sens peut faire naître en nous l'idée de la beauté. Cet auteur fait remarquer que le toucher supplée souvent à la vue, et que ce qui lui est agréable, ce sont les corps mous, tendres, unis et variés, mais sans angles, caractères qu'il attribue à la beauté dans la nature. Le toucher peut nous révéler l'ordre, la proportion et la symétrie des parties, et s'il est incapable de nous donner l'idée de la couleur, il nous donne celle du mouvement et de la vie. Une surface variée, arrondie, molle et polie, dont la main peut suivre sans difficulté les ondulations, éveille les mêmes idées que

celles qui naissent d'un objet que l'œil embrasse et parcourt av facilité. On peut donc, en transportant ce qui se passe en no au sens qui y donne occasion, dire que le beau existe pour toucher.

M. Cousin n'accorde qu'à l'ouïe et à la vue la prérogative de no transmettre le beau. Les raisons qu'il en donne, sont : que ces de sens ne sont pas aussi indispensables que les autres à la conse vation de l'individu ; qu'ils servent à l'embellissement mais n au soutien de la vie ; enfin qu'ils nous procurent des plaisirs da lesquels le *moi* se perd de vue et semble se déverser sur le *no moi* (1). Mais de ce que la vue et l'ouïe ne sont pas aussi indispe sables à la conservation du corps que les autres sens, on ne vo pas pourquoi ils devraient être exclusivement consacrés à no manifester la beauté extérieure. D'un autre côté, l'ouïe et la vu ne sont pas plus désintéressées que les autres sens, puisqu'elles o leurs jouissances propres qu'elles cherchent à satisfaire. Enfi l'action commune de tous les sens sur le *moi* est de le distraire d la contemplation de lui-même, et de le déverser, comme s'exprim M. Cousin, sur le *non-moi;* mais chacun d'eux fonctionne d'un manière particulière. La vue a pour mission spéciale de transmettre les images des choses extérieures à l'imagination, et l'ouïe de réveiller en nous des sensations affectives isolées ou liées entre elles. A ces titres, ces deux sens ont un rapport plus direct que les autres avec notre intelligence ; aussi leur donne-t-on quelquefois le nom de sens spirituels. L'analogie des images sensibles et des idées est évidente ; la relation des sensations affectives avec l'intelligence l'est beaucoup moins, puisque ces sensations correspondent spécialement aux sentiments de l'âme. Cependant, lorsqu'il s'agit d'une suite de sensations éveillées par des sons, la succession introduit en elles un principe de distinction et leur liaison des rapports qui sont du ressort de l'intelligence. C'est à cause de cela que l'ouïe comme la vue peut servir d'intermédiaire entre notre pensée et les objets extérieurs, et nous faire contem-

(1) Cousin, *Du vrai, du beau, et du bien*, t. I, p. 497.

pter la beauté qui se trouve en ceux-ci. Le goût et l'odorat, ne nous donnant jamais, au contraire, que des sensations non liées entre elles, n'ont aucune correspondance avec l'intelligence, et, par suite, ne sauraient nous faire connaître la beauté extérieure.

Nous avons établi que le Beau se présente toujours à nous comme diversité ramenée à l'unité, c'est-à-dire comme un ensemble de rapports déterminés. Or, ce qui dans l'esprit saisit les rapports, c'est l'intelligence, car elle est par son essence même la faculté que nous avons de distinguer et de comparer les choses. Le sentiment est, au contraire, une faculté d'union; elle tend à détruire les rapports et à fondre la diversité dans l'unité. C'est pourquoi le Beau, tout en produisant l'amour par l'unité qu'il laisse apercevoir dans la diversité, est avant tout objet de l'intelligence qui le discerne et le contemple. Le sentiment ne fait que jouir; il n'est qu'une suite de la contemplation de l'esprit (1). La même distinction se retrouve dans les sens, et c'est à cause de cela qu'ils correspondent à l'être spirituel et peuvent lui servir d'instrument. Le goût et l'odorat nous procurent une jouissance directe par suite de l'assimilation à nous-mêmes de la chose qui en est l'objet. Les jouissances du toucher, de l'ouïe et de la vue ne sont qu'indirectes; elles ne viennent qu'à la suite de la perception d'une certaine multiplicité de rapports; la possession de l'objet qui les cause est incomplète et n'a lieu qu'en sensations ou en images dans le sens interne, dans l'imagination. Les perceptions de la vue, de l'ouïe et du toucher sont plus claires et plus distinctes que celles du goût et de l'odorat. Celles-ci ont pour objet le bon; celles-là plus spécialement le beau.

Nous venons d'indiquer une différence entre la vue et l'ouïe dans l'appréciation qu'elles nous permettent de faire de la beauté extérieure. Toutes deux s'adressent à l'intelligence; mais la première le fait directement, la seconde d'une manière indirecte, son objet propre étant de réveiller des sentiments dans l'âme. Lorsque l'ouïe nous découvre la beauté dans les sons, l'âme applique en

(1) Voir t. I, p. 329 et 341.

réalité la notion du beau à la succession et à la variété des sentiments produits en elle par suite de son union avec le corps. Cependant, pour ne venir ici qu'en seconde ligne, l'intelligence n'en fonctionne pas moins, et c'est elle qui juge de la beauté, même dans ce cas, avant que le sentiment particulier du beau naisse de la succession des sensations et des sentiments produits par les sons. Au reste, l'intelligence n'est jamais séparée du sentiment, ni le sentiment de l'intelligence. La vue peut nous émouvoir, comme l'ouïe nous servir à comprendre. Mais il est facile de voir que, comme moyen de nous mettre en relation avec la beauté sensible, chacune a son domaine propre et son action particulière sur l'âme.

Par rapport aux éléments de la notion du Beau, il y a encore une autre différence entre la vue et l'ouïe. La vue saisit surtout ce qui tient à l'ordre, à la proportion, à la symétrie dans l'espace; l'ouïe tout ce qui se rapporte à la vie, à la succession dans le temps. Mais ici non plus il n'y a pas de séparation absolue; la vue saisit aussi l'élément d'activité dans le mouvement et l'enchaînement des choses dans l'espace, comme l'ouïe l'élément d'ordre dans la succession qui s'opère dans le temps.

Pour ce qui concerne les beautés de la Nature, l'ouïe ne joue qu'un rôle secondaire; elle ne trouve à s'exercer que lorsqu'il s'agit du chant des oiseaux, du murmure d'une fontaine ou d'un ruisseau, du zéphyr se jouant dans les feuilles et les roseaux, ou bien lorsque la voix du tonnerre ou le fracas de la tempête éveille en nous le sentiment du sublime. C'est la vue surtout qui nous met en relation avec les beautés du monde extérieur; c'est donc elle à qui nous devons demander quels sont les caractères du *beau naturel* ou *réel*.

Nous nommons belle la lumière du soleil, non pas parce que la vue y découvre tous les caractères de la beauté, mais parce qu'elle est la principale cause de la beauté que nous contemplons dans la nature, et que nous prenons souvent l'effet pour la cause. Cependant si nos organes étaient plus développés, peut-être trouverions-nous en elle la beauté sensible, comme l'intelligence trouve la beauté intellectuelle dans l'optique ou la science de la lumière. La

physique, en effet, la montre composée de toutes les couleurs, lesquelles sont non-seulement subordonnées les unes aux autres, mais tellement fondues ensemble qu'elles ne forment qu'un seul tout; elle constate aussi sa prodigieuse vitesse et la diversité en même temps que la simplicité de ses modes d'action. Pour l'esprit qui analyse, la lumière offre donc les deux éléments de la beauté portés au plus haut degré dans la matière. Mais pour la vue, il n'en est pas précisément de même; un rayon de lumière pénétrant dans un endroit obscur n'a rien qui d'habitude excite notre admiration. Pour que la beauté visuelle nous apparaisse, il faut d'autres conditions. Sans la lumière néanmoins, celle-ci n'existerait pas pour nous, et c'est à cause de cela qu'en général nous la nommons belle. Par elle, nous distinguons les objets, nous pouvons les classer, admirer leurs mille couleurs, suivre leurs mouvements variés. Elle est l'image de l'intelligence où toutes les idées s'enchaînent, se coordonnent et vivent de la vie de l'esprit. Son nom sert, en effet, à désigner la beauté intérieure de la pensée. Celui qui est la beauté suprême n'a-t-il pas dit de lui-même : *Je suis la lumière,* montrant ainsi qu'elle est l'image de l'esprit, principe d'ordre et de mouvement, de distinction et d'union, de mesure et d'activité? C'est plus parce que nous pensons, que nous la proclamons belle, que parce qu'elle est la condition de l'exercice de l'organe de la vue et de la perception du splendide spectacle de la nature.

La lumière nous permet de distinguer les corps, de voir leurs lignes, leurs surfaces, leurs couleurs, leur disposition et leurs mouvements. La Nature sous tous ces rapports nous offre de la beauté. Étudions-la d'abord dans ses parties élémentaires.

Une vaste étendue, la voûte des cieux, la surface de la mer, un grand horizon, peuvent nous frapper d'étonnement; mais tout cela ne deviendra beau que si la diversité s'y montre, et avec la diversité, la vie et le mouvement. Un espace quelconque se subdivise par la pensée à l'infini, et cette considération seule suffit, en y introduisant une sorte d'activité, pour le rendre beau à nos yeux. Il faut en dire autant du mouvement. Un corps qui se meut nous donne l'idée de l'activité et de la vie; mais le changement, s'il est

toujours semblable à lui-même, présuppose une unité. Une partie de l'espace est parcourue avant une autre, celle-ci avant une nouvelle, et ainsi de suite; voilà l'ordre en même temps que l'activité, c'est-à-dire la beauté. Otez la pensée qui perçoit ces circonstances, l'étendue et le mouvement deviennent choses indifférentes à ce point de vue. Le ciel étoilé est beau, parce que la multitude des astres semble se grouper autour de quelques étoiles plus brillantes que les autres, et que leur mouvement uniforme nous offre l'idée de l'activité et de la régularité. Il en est de même de la mer légèrement agitée et sillonnée par quelques voiles, des accidents d'un horizon, etc.

Les lignes qui circonscrivent la forme des corps ont une variété infinie. Cependant, comme l'a remarqué Hogarth, toutes ne sont pas également belles, et si l'on ne peut soutenir que les lignes droites brisées à angles plus ou moins aigus, sont tout à fait dépourvues de beauté, quand la régularité et la symétrie s'y rencontrent, il faut cependant reconnaître avec lui que les lignes courbes, ondoyantes et serpentines sont les plus propres à la beauté (1). La raison en est simple. C'est dans ces lignes seules que se montrent le mouvement et la vie. La vue est sans cesse arrêtée, quand elle parcourt une ligne brisée, tandis qu'elle suit avec facilité les mouvements ondoyants d'une ligne courbe qui semble revenir sur elle-même. Mais parmi ces lignes courbes, il en est que le même auteur a distinguées comme exprimant plus particulièrement la beauté et la grâce. Il remarque que lorsque les lignes ondoyantes se renflent trop dans leur flexion, elles sont lourdes et grossières, tandis que celles dont la flexion n'est pas assez sentie sont raides et mesquines (2). C'est que ces dernières se rapprochent trop de l'uniformité de la ligne droite et manquent par conséquent de variété et de mouvement, tandis que les premières ne permettent pas à l'œil de suivre facilement leur ondulation, ce qui y fait paraître la vie enchaînée et languissante. Mais

(1) Hogarth, *Analyse de la Beauté*, trad. de l'angl. Paris, 1805, t. 1, p. 104 et s.
(2) *Ibid.*, p. 120 et suiv.

que l'on prenne un milieu entre les deux extrêmes, que la ligne ondoyante offre de la symétrie et une flexion qui invite l'œil à suivre, comme en se jouant, les mouvements qu'elle fait, et on aura la véritable ligne de la beauté. Que l'on multiplie les contours de la ligne ondoyante, en observant les conditions de symétrie et de flexion facile, la vie semblera y circuler plus rapidement, et l'on aura la ligne de la grâce. Les remarques de Hogarth, très-justes en elles-mêmes, étaient restées inexpliquées jusqu'ici; notre théorie nous permet d'en donner une démonstration scientifique.

Les partisans du système qui fait de la beauté une affaire de sentiment, prétendent qu'il est impossible de déterminer par l'intelligence seule les conditions de la beauté d'une ligne. Cette beauté se sent, disent-ils, elle ne se comprend ni ne s'explique.

Hogarth a montré que c'est là une erreur. Cependant il n'est pas remonté assez haut dans l'explication qu'il a donnée. Il semble tout réduire à la conformation de l'œil, tandis que le plaisir que nous trouvons à contempler les lignes de la beauté et de la grâce est essentiellement un plaisir de l'esprit. Il faut donc expliquer encore ce qui se passe dans la pensée à la vue de ces lignes. Cette explication est facile avec la théorie spiritualiste de la beauté. En effet, la notion du Beau contient ordre et vie, et c'est la présence de ces deux éléments qui cause le plaisir que nous avons à contempler la beauté. La vie provoque la génération intérieure de la pensée, et l'ordre la facilite. L'ordre, c'est la diversité ramenée progressivement à l'unité par des unités subordonnées; l'esprit, en le contemplant, passe d'une unité à une autre sans aucune difficulté et se complaît dans ce passage, lequel est un acte d'activité ou de génération intérieure. Lorsque l'œil suit les contours de la ligne ondoyante ou de la ligne serpentine, il aperçoit sous la diversité des contours l'unité de la ligne droite à laquelle ces lignes sont ramenées, et la facilité du mouvement l'engage à le suivre. Ce qui se passe dans l'œil est donc l'image de ce qui a lieu dans l'esprit, lorsque nous contemplons le beau spirituel, et par suite de cette concordance, la vue de ces lignes provoque en

nous le sentiment tout à fait spirituel de la beauté, en même temps qu'elle nous fait porter le jugement du beau appliqué à la ligne.

Mais il est possible d'aller plus loin encore et de déterminer *a priori*, la notion du Beau étant connue, quelles sont les lignes qui y répondent le mieux, et qui, par conséquent, méritent le nom de belles.

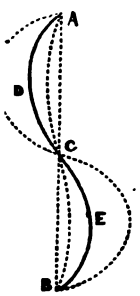
La notion du Beau contient avant tout unité et pluralité. L'unité, c'est l'état de concentration de toutes les qualités d'un être et de la diversité qu'il contient. Cette unité n'existe que dans l'esprit, nous ne la trouvons point dans la nature. L'unité du cercle, par exemple, serait le point indivisible nommé centre, lequel n'existe pas rigoureusement pour les sens, et ne peut être représenté que très-grossièrement, par pure convention. L'unité d'un être organique, c'est son germe, et nous ne saisissons point les germes sans aucun développement, c'est-à-dire dans leur unité pure. Il y a bien, pour les sens, cette unité que l'on nomme l'ensemble d'un corps, ou l'unité développée; mais pour l'esprit elle n'existe et ne peut être comprise que par l'unité concentrée en elle-même, l'unité proprement dite. Nous ne pouvons donc jamais espérer qu'une représentation matérielle très-imparfaite de l'unité. Pour les espaces ce sera le point, pour les lignes ce sera la ligne droite. Afin de trouver la ligne de la beauté d'après la seule notion du Beau, nous commencerons donc par tracer une ligne droite; nous aurons ainsi la représentation de l'unité.

Il nous faut maintenant la diversité. A la rigueur, nous la trouvons déjà dans notre ligne droite, puisqu'elle contient une infinité de points indivisibles, lorsqu'on la considère comme engendrée par le mouvement d'un point. Mais ici nous nous sommes transportés dans un autre ordre, et opérant sur les lignes comme nous aurions pu opérer sur le point indivisible, nous avons pris pour unité la ligne elle-même. Nous devons donc négliger la diversité que nous venons de reconnaître, diversité d'ailleurs peu sensible à la vue.

Pour que la diversité que nous cherchons apparaisse dans la

ıe droite, nous devons la briser. Cependant, comme nous ons que la diversité doit être ramenée à l'unité, sans quoi prit ne saisirait ni l'une ni l'autre, nous devons la briser de ɔn que l'œil y retrouve de quelque manière l'unité. Donc, par ɛlques points et notamment par son point de départ et son nt d'arrivée, elle devra nous rappeler l'idée de la ligne droite. brisement peut se faire dans ces conditions d'une infinité de nières. Mais nous savons qu'il ne suffit pas, d'après la notion Beau, que la diversité soit ramenée d'une manière quelconque unité. Il faut que cette réduction s'opère avec ordre et facilité. pour que la ligne brisée remplisse ces conditions, il faudra l'œil ne soit pas entraîné trop loin de la ligne droite, puis ɛté brusquement et ramené vers elle sans transition. L'ordre ɣera donc un retour à l'unité par des unités subordonnées, t-à-dire par la régularité et la symétrie, et la facilité du mouıent, la disparition des angles résultant du brisement de la e, en d'autres termes sa courbure.

Nous savons maintenant que la ligne de la beauté doit être, du ins en général, une ligne courbe. Cette ligne nous donnera ée de l'unité, si elle nous permet de découvrir au milieu de ses ıosités la ligne droite. Elle ne peut donc pas s'écarter trop de e ligne, et elle doit y être ramenée par quelques points. Trois nts de contact ou de section de la ligne courbe avec la ligne ite suffisent pour remplir cette dernière condition. Soient les nts A C B. La régularité dont l'idée est contenue dans la notion



du beau, exige que le point C partage la ligne A B en deux parties égales. Nous ferons donc passer la courbe par le point C en partant du point A pour aboutir au point B. Le point C forme dans cette courbe une unité subordonnée aux points A et B, lesquels déterminent la ligne droite ou unité supérieure. De plus, la symétrie, dont l'idée est également contenue dans la notion de l'ordre, élément du Beau, exigera que la flexion de la rbe au-dessus et au-dessous du point C, soit égale. Les deux

points extrêmes D et E formeront de nouvelles unités subordonnées, et l'on en trouvera une infinité d'autres en divisant en parties égales les deux arcs de la courbe. Enfin, comme on conçoit une infinité de flexions de plus en plus grandes de la courbe, il faudra prendre celle qui s'écarte assez de la ligne droite pour que la diversité apparaisse en elle, mais qui ne s'en écarte pas trop, afin que l'unité ne nous échappe pas. La ligne de la beauté sera donc celle que l'œil pourra suivre dans sa plus grande diversité sans perdre de vue l'unité ou la ligne droite.

Dans cette ligne nous trouvons l'ordre et le mouvement, c'est-à-dire les deux éléments de la notion du Beau. L'ordre résulte du retour à l'unité, de l'égalité des rapports dans la courbure et de la subordination des unités qu'elle contient. Le mouvement est un résultat de la diversité obtenue par le brisement de la ligne droite, et il est facilité par la courbe que l'œil peut suivre sans jamais être arrêté brusquement, comme il arrive dans les lignes droites brisées. Ces conditions sont remplies par la ligne ondoyante que Hogarth a nommée avec raison la ligne de la beauté. Il a nommé la ligne serpentine celle de la grâce, parce qu'elle a plus de mouvement, sans cesser d'avoir de l'ordre, c'est-à-dire de l'unité dans sa diversité.

Ajoutons ici, et c'est une observation essentielle, que les conditions générales que nous venons de déterminer pour les lignes de la beauté et de la grâce, sont subordonnées au but général de l'être que l'on considère, et que ces lignes doivent se conformer à la forme qui en résulte.

Comme les lignes, les surfaces ont leur beauté. Burke y met trois conditions : 1° qu'elles soient unies et polies; 2° qu'elles soient variées dans la direction de leurs parties; et 3° qu'elles ne présentent rien d'anguleux, mais que leurs parties soient arrondies et fondues ensemble. Il montre fort bien que toutes les choses belles dans la nature ont une surface unie et polie, telles sont les fleurs, les feuilles, les plumes, la peau, etc. Mais cela ne suffit pas; il faut encore que la direction des lignes de la surface varie continuellement et insensiblement. Ici Burke est d'accord avec Hogarth,

et il appuie son opinion de quelques exemples qui ne permettent guère la réfutation. Ainsi, il montre cette variation continuelle et insensible dans les contours d'un oiseau depuis la tête jusqu'à la queue, dans la surface de la gorge d'une femme, etc. Enfin, quant aux surfaces angulaires, il les déclare d'une manière peut-être trop absolue, incompatibles avec la beauté; mais il est impossible de nier qu'elles le cèdent, sous le rapport de la vie et du mouvement, aux surfaces arrondies. En général ces remarques de Burke sont judicieuses, et les caractères qu'il exige pour la beauté des surfaces sont réels. Il est facile de reconnaître dans ces caractères l'ordre et l'activité, les deux éléments de la beauté. En effet, une surface unie donne l'idée de l'unité, et c'est de là que la qualité qu'elle possède tire son nom. De plus, la variété dans la direction des parties, lorsqu'elle est une progression ou une diminution, comme dans le cou du cygne et du paon, ou bien une certaine symétrie, comme dans la gorge d'une femme, fait naître l'idée d'ordre et d'arrangement. Enfin, la variation insensible et l'absence d'angles indiquent le mouvement, une force agissant incessamment et se développant sans obstacles. Nous retrouvons donc ici tous les éléments de la beauté.

De la combinaison des lignes et des surfaces résultent les figures. D'après ce que nous venons de dire, on voit que les plus belles figures seront formées de lignes courbes et de surfaces diversement arrondies, si l'on retrouve en elles la proportion, la symétrie et l'ordre, joints au mouvement apparent que les ondulations offrent à la vue. En général ces figures se retrouvent dans le règne organique et l'on conçoit que leur diversité est infinie. Cependant les figures formées de lignes droites, telles qu'en présente le règne inorganique, sont loin d'être privées de beauté. Elles permettent même, par leur simplicité et leur exactitude, de déterminer en elles plus facilement que dans les autres, les conditions de celle-ci. Arrêtons-nous un instant à l'examen de la beauté dans les figures géométriques.

Le triangle équilatéral est plus beau que le triangle scalène, le losange plus beau que le trapèze, l'hexagone plus beau que l'hep-

tagone, et dans les figures courbes l'ovale est plus beau que le cercle. Quelle en est la raison?

On a dit, dans le panthéisme, qu'une figure est belle lorsqu'elle exprime une idée ou une multiplicité de pensées réduite à une unité, que nous saisissons d'une manière inconsciente par intuition. Ainsi, a-t-on dit, dans le cercle, par exemple, tous les points de la circonférence sont également distants du centre, deux diamètres perpendiculaires le divisent en quatre parties égales, les angles que renferment les rayons sont en rapport avec les arcs sous-tendus, la circonférence est dans un rapport déterminé avec le diamètre, etc. Toutes ces propriétés se tiennent et elles résultent nécessairement de la définition fondamentale. Or, on construit celle-ci, on la rend visible, en traçant le cercle, lequel nous apparaît, dans l'intuition inconsciente, comme l'unité de toutes les pensées que nous venons d'énumérer. La symétrie infinie et la régularité parfaite qu'il offre est la marque extérieure de la pensée qui lui sert de fondement, ou de l'intelligence qui l'a conçu. C'est là ce qui en fait la beauté.

Cette opinion est excessivement vague, elle conduit au mysticisme et, de plus, elle confond deux ordres de choses différents. Sans doute, pour la pensée qui connaît et embrasse plus ou moins complétement toutes les propriétés du cercle, la notion de celui-ci aura une beauté intellectuelle incontestable, et elle pourra même lui apparaitre par une sorte d'intuition intérieure, non distincte dans le premier instant. Mais en est-il de même pour les sens qui nous font connaître la beauté sensible des figures géométriques? Nous sommes loin de nier que nous jugeons de cette beauté comme de toute autre par la pensée; mais nous nous en tenons à quelque chose de plus superficiel que l'ensemble des propriétés perçues par l'intelligence. D'ailleurs, comment prétendre que le triangle scalène n'est pas comme le triangle équilatéral l'expression d'une idée, l'heptagone comme l'hexagone, l'ellipse comme le cercle? Les uns comme les autres ont été conçus par une intelligence et en portent la marque. Pourquoi donc les uns sont-ils beaux et les autres privés plus ou moins de cette qualité? L'opinion à laquelle

nous répondons, n'aborde pas cette question qui seule cependant devait être résolue.

Le triangle scalène est irrégulier; le trapèze n'a que deux côtés parallèles, et l'heptagone a les côtés égaux mais non parallèles. L'ellipse offre plus de diversité, un mouvement moins uniforme que le cercle, sans être privée de régularité. L'hexagone est le polygone le plus régulier et le plus symétrique possible, puisque les lignes tirées du centre aux points extrêmes sont égales aux côtés de la figure, et la divisent en triangles équilatéraux que l'œil sent en quelque sorte, alors même que les rayons ne sont pas tracés. Le losange a tous les côtés égaux et parallèles, mais les angles égaux seulement deux à deux; cette dernière circonstance lui donne une diversité que n'a pas le carré par exemple, tandis que par la position de ses côtés il a une symétrie que n'a pas le trapèze. Enfin, le triangle équilatéral est suffisamment diversifié par la direction différente de ses côtés, mais par leur égalité, il montre incontestablement plus d'ordre et d'unité que le triangle scalène.

Nous voyons donc qu'il en est des figures comme des surfaces et des lignes; leur beauté résulte de l'ordre et d'une sorte de mouvement visuel. Dans les figures formées de lignes droites, cette seconde condition est peu apparente. Cependant elle ne fait pas défaut. Ainsi, par suite de l'égalité des angles dans le triangle équilatéral et dans l'hexagone, l'œil opère plus facilement le passage d'un côté à l'autre. Il en est de même, à cause de la symétrie des angles égaux, dans le losange comparé au trapèze. En suivant les lignes d'une figure régulière, l'œil, au passage d'un côté à un autre, a comme une sorte de pressentiment de la direction nouvelle de la ligne, et par là son mouvement s'exécute plus aisément. Dans les figures courbes ce mouvement a lieu presque naturellement; leur beauté résulte de la conciliation du mouvement avec l'unité variée ou l'ordre. Dans les figures rectilignes, l'élément d'ordre domine, c'est le contraire dans les figures courbes. Mais pour qu'il y ait beauté, nous devons toujours retrouver à quelque degré, dans les unes comme dans les autres, la régularité et le mouvement.

Il réduit toutes les couleurs à cinq primitives : le jaune, le rouge, le vert, le bleu et le violet. « Ne pourrait-on pas, dit-il, en prenant la lumière pour la mesure du Beau en ce genre de beauté, leur donner à chacune le rang d'estime qu'elles méritent, selon qu'elles en approchent plus ou moins? D'où il s'ensuivrait que le jaune pur serait placé à la tête comme le plus lumineux, le rouge après, puis le vert, le bleu ensuite, et enfin le violet comme le plus sombre. C'est l'ordre de clarté que le célèbre M. Newton, l'auteur le plus original que nous ayons sur cette matière, a remarqué entre les couleurs, en les considérant au travers du prisme, où il est certain qu'elles paraissent dans toute leur pureté et dans tout leur brillant. Cela étant, qu'y a-t-il de plus naturel et de plus raisonnable, que de mesurer leur beauté par leur éclat?

« Mais après tout, je ne veux me brouiller avec aucune couleur. Il me suffit, qu'indépendamment de nos opinions et de nos goûts, elles aient toutes leur beauté propre et singulière. Il me suffit qu'elles nous plaisent toutes naturellement, chacune dans la place que l'Auteur de la Nature leur a marquée dans le monde; le bleu dans le ciel, le vert sur la terre, les trois autres couleurs dans les divers objets qu'elles ont ordre de revêtir, pour parer nos jardins et nos campagnes. Il me suffit enfin que chacune en particulier soit d'autant plus belle, qu'elle est plus pure, plus homogène, plus uniforme; en un mot d'autant plus belle, qu'on y découvre une image plus sensible de l'unité. C'est toujours le principe (1). »

C'est là en effet la première condition de la beauté des couleurs isolées. En remontant plus haut, nous voyons ici encore l'ordre et la génération intérieure. La lumière est la mère des couleurs; c'est par sa décomposition qu'elles paraissent. Or, le blanc est l'unité de toutes les couleurs, comme le noir en est l'absence. C'est par leur fusion complète, en vain essayée par l'art, que la nature produit le blanc, puisque nous savons que la lumière n'est pas décomposée par les objets qui nous offrent cette couleur. Un rayon de lumière contient donc dans son unité, dont l'image est le blanc,

(1) Le père André, p. 10.

une infinité de nuances diverses (1). Celles-ci se classent sous quelques unités subordonnées, dont la première, que l'on pourrait appeler centrale et qui se rapproche le plus du blanc, est le jaune. Puis viennent le rouge et le bleu. Ensuite les combinaisons principales de ces trois couleurs primitives : l'orange, le vert et le violet. Enfin, toutes les autres combinaisons possibles, au milieu desquelles se formeront de nouvelles unités toujours de plus en plus subordonnées. Les principales, qui sont celles dont nous venons de parler, sont entre elles dans le même rapport que les tons de la gamme musicale. Nous retrouvons donc dans les couleurs isolées, le principe d'ordre et celui de génération, tous deux essentiels à la beauté. Mais ce dernier principe reste faible en elles; il lui faut en quelque sorte une excitation extérieure pour agir; ainsi le bleu doit s'unir au jaune pour produire le vert, le rouge au bleu pour donner naissance au violet, etc.

C'est donc par l'union des couleurs que le principe de vie qu'elles recèlent se manifeste. Mais cette union peut n'être qu'une simple juxta-position, ou bien un mélange et une fusion. Étudions-la sous ce double aspect.

On a remarqué depuis longtemps que de même qu'il y a dans la musique des sons qui s'accordent et d'autres qui sont discordants, il y a des couleurs amies et des couleurs ennemies. Les premières semblent se chercher, les autres se fuir. On a remarqué aussi « qu'il n'y a point de couleurs si amies, qui, étant assemblées sur le même fond, n'aient besoin de quelque autre couleur moyenne, qui les sépare un peu, pour empêcher que leur union ne paraisse trop brusque; ni de couleurs si ennemies que l'on ne puisse les réconcilier ensemble par la médiation de quelque autre, comme par une amie commune.

« Toutes ces grandes idées de colorisation parfaite, que nous voyons dans les livres des peintres plus que dans les tableaux, nous les trouvons réalisées dans un million d'objets qui nous environnent. Dans les couleurs de l'arc-en-ciel, dans celle d'un paon qui fait la roue, dans celle d'un papillon éployé aux rayons du soleil,

(1) C. Bailly, *Manuel de physique*, n° 249. Paris, Roret, 1836.

dans les parterres de nos jardins, souvent dans une sim
quelle profusion d'or, de perles, de diamants parsemés
d'art sur un fond si fin, dans une perspective si exacte
lustre si parfait! Et dans cet assemblage de couleurs si d
quelle sympathie entre quelques-unes! quelle adresse da
ciliation des plus ennemies! quelle vivacité dans celles
nent! quelle douceur dans la dégradation imperceptibl
qui ne leur doivent servir que de parure! Et entre celles-
quelle attention, si j'ose ainsi parler, pour ne pas offus
amies, ni même leurs rivales, qui en font autant de
comme par un retour de condescendance réciproque! e
quelle délicatesse dans le passage de l'une à l'autre! qu
sité dans les parties! quel accord dans le total! tout y
gué, tout y est un (1). »

S'il y a des couleurs qui s'attirent et d'autres qui se re
n'est-ce pas la preuve qu'il y a en elles une sorte d
Et si l'union des couleurs exige des couleurs intermédi
gradation, des transitions, etc., n'est-ce pas encore parc
veut être amené insensiblement de l'une à l'autre, ce q
la présence d'un principe d'ordre? Une couleur appelle c
complète; le rouge est rehaussé par le vert qui est le m
jaune et du bleu; le jaune par le violet, union des deux a
leurs primitives, le bleu par l'orangé. C'est l'unité qui se
par une sorte de force intérieure; l'on sait, en effet, qu'a
regardé quelque temps un objet coloré, en reportant
regard sur une surface blanche, on le voit apparaître av
leur complémentaire. La beauté des assemblages de
résulte donc encore une fois des deux éléments d'ordre
vité.

Mais ce dernier élément devient plus sensible dans
les couleurs chatoyantes et changeantes qui s'offrent da
mage de certains oiseaux, dans la queue du paon et dar
du papillon. Ici les couleurs semblent s'animer sous l

(1) Le Père André, *Essai sur le Beau*, p. 12 et suiv.

spectateur; les gradations sont encore observées, mais elles changent à chaque instant de nature. Autant leur aspect seul paraît indiquer une force qui agit sans cesse, autant l'étude des phénomènes d'optique prouve qu'effectivement il en est ainsi. Ces changements sont, en effet, le résultat des incessantes modifications que subit la lumière, en se réfléchissant sous diverses inclinaisons par rapport à l'œil de l'observateur. C'est ainsi que s'expliquent ces différentes combinaisons de couleurs qui, par leur mouvement continuel, ont tant de charme pour nous.

Cependant, ce n'est pas là encore le dernier terme de la beauté des couleurs; ce n'est qu'une transition du simple assemblage à la fusion et à la transparence. Dans les couleurs simples l'unité domine, dans leur union c'est la diversité; ces deux termes s'unissent, se fondent et s'harmonisent dans les mélanges, et plus la fusion est complète, sans cependant arriver à l'unité absolue, plus nous y découvrons de beauté. Nous citerons comme exemples les rayons dorés du soleil et la couleur de la chair dans la race blanche.

La beauté des rayons du soleil a été célébrée chez tous les peuples, par tous les poètes. Il n'est rien de plus beau dans la nature inanimée; c'est une couleur indéfinissable et insaisissable qui rehausse toutes les autres et leur communique la chaleur et la vie; elle semble se marier à toutes et leur servir de lien. Mais quels que soient son éclat et sa beauté, elle conserve quelque chose de métallique qui montre qu'elle appartient à la nature inorganique. La couleur la plus belle de la nature est celle du visage de l'homme.

Dans la carnation la couleur atteint son plus haut degré de vitalité. C'est un mélange de toutes les couleurs, tellement fondues et transparentes qu'elles forment une unité sans cependant détruire la diversité. On y aperçoit vaguement plutôt qu'on n'y distingue en réalité le rouge, le jaune et le bleu. Le jaune domine et lie les autres couleurs; il donne la transparence et réside surtout dans l'épiderme. Puis viennent la teinte rouge des chairs et le bleu des veines. La couleur générale est une teinte blanche et claire, mais

non simple et uniforme, transparente comme la nacre de perle, brillante et légèrement dorée, délicatement nuancée de rose et de bleu, variant d'aspect et passant avec facilité du blanc au rouge et du rouge au blanc. C'est par excellence la couleur de la vie.

Les sons n'ont dans la nature qu'une importance tout à fait secondaire. Ils n'acquièrent une beauté véritable que par leur réunion selon des lois fixes et par la faculté qu'ils ont d'exprimer les sentiments de l'âme. Nous aurons à les étudier plus spécialement en traitant de la musique. Dans la nature nous n'entendons guère que des sons isolés ou se succédant irrégulièrement, et, chez quelques animaux, des modulations plus ou moins expressives que nous apprécions d'après leur relation, presque toujours assez vague, avec nos sentiments. Bornons-nous à rechercher ici les conditions générales de la beauté dans les sons pris isolément.

Nous avons déjà fait observer ailleurs qu'en réalité aucun son n'est simple, mais que tous laissent entendre en même temps et pour ainsi dire dans leur sein d'autres sons que l'on nomme harmoniques. On distingue ceux-ci dans le son d'une corde qui vibre, dans celui d'une cloche qui résonne, et même dans le son de l'air mis en mouvement par des instruments à vent. Cette propriété est très-remarquable, et va nous donner le secret de la beauté des sons.

Lorsque l'on fait résonner une corde, on n'entend au premier moment qu'un seul son; mais en écoutant plus attentivement, on distingue bientôt l'octave de la quinte et la double octave de la tierce, puis l'octave et la double octave du son fondamental. Or, ces sons sont obtenus par la vibration de la moitié, du tiers, du quart et du cinquième de la longueur de la corde. D'après cela on admet qu'il y a dans un son une infinité d'autres sons correspondant à des divisions à l'infini, bien que la faiblesse de nos organes ne nous permette d'entendre que quelques-uns d'entre eux. Les sons harmoniques se produisent, lorsque les vibrations multiples des divisions de la corde coïncident entre elles à certains moments et se renforcent. Les points de division qui, dans la vibration générale de la corde, restent en repos relativement aux vibrations multiples, sont nommés nœuds; les parties de la corde qui vibrent en

même temps qu'elle, mais d'une manière différente et subordonnée, reçoivent le nom de ventres. Il est facile de concevoir que dans ceux-ci il y a des nœuds à l'infini, participant à leur mouvement, mais qu'à leur tour, ces nœuds, comparés au mouvement des ventres qu'ils produisent, sont en repos. Dans les surfaces en vibration, la loi est la même, seulement au lieu de points on trouve des lignes appelées nodales. Dans certains corps, les principales vibrations ont assez de force pour entraîner la poussière dont on a recouvert leur surface et lui faire décrire des figures régulières, comme l'ont prouvé les curieuses expériences de Chladni et de Savart.

Nous venons de voir la génération interne des sons et leur multiplicité infinie dans l'unité de chacun d'eux. C'est l'élément vital de leur beauté. Recherchons maintenant l'élément d'ordre.

Dans l'infinité des différentes vibrations d'une corde tendue, nous ne percevons qu'un nombre restreint de sons, et parmi ceux-ci tous ne sont pas agréables à l'oreille. Les sons appréciables pour nous sont compris entre trente et huit mille vibrations par seconde. Ils ne sont agréables que lorsque les vibrations qui les produisent peuvent être exprimées par des nombres simples ou par des rapports simples de nombres élevés; ceux qui ne sont pas dans ces conditions ne satisfont pas l'oreille et semblent attirer les premiers par l'effet d'une force interne. Les vibrations d'une corde tendue sont isochrones, ce qui veut dire que la longueur et la tension de la corde restant les mêmes, leur durée est égale, quelle que soit leur amplitude. En diminuant cette longueur ou en augmentant la tension, on voit que le nombre des vibrations augmente dans la même proportion. Mais ce qui est remarquable, c'est qu'en diminuant de moitié la longueur de la corde, on obtient un nombre double de vibrations, rendant un son entièrement analogue au premier et en parfait accord avec lui; on le nomme l'octave. En continuant la division par moitié, on obtient toujours le même son, mais de plus en plus aigu, formant des octaves supérieures. Si, au lieu de diviser la corde en deux, on la divise en trois, les deux tiers nous donneront un son différent du son fondamental, mais s'accordant avec lui; c'est le son

qu'en musique on nomme dominante ou quinte. En le divisant en cinq parties, les quatre cinquièmes nous donneront un nouveau son nommé médiante ou tierce. On obtient ainsi par des divisions successives, des sons que l'on a classés selon les rapports qu'ils expriment. Ces sons se reproduisent à l'octave comme le son fondamental. Dans chaque octave ils constituent ce que l'on nomme la gamme. On y trouve d'abord les sept sons nommés *ut, ré, mi, fa, sol, la, si*, exprimant des intervalles plus ou moins grands puis des intervalles plus petits et plus compliqués représentés par les *dièses* et les *bémols*, et enfin les intervalles qui séparent ceux-ci et que l'on nomme *comma*.

En comparant tous ces sons entre eux, on voit que relativement à l'unité dont ils dépendent, c'est-à-dire au son fondamental qui se reproduit lui-même à l'octave, ils n'ont pas tous la même importance. Les sept sons naturels en ont plus que les dièses et les bémols; la tonique, la dominante et la médiante plus que les autres sons naturels. Or, nous avons déjà dit que parmi les sons que l'oreille distingue dans un son donné, elle perçoit outre la reproduction de ce son à l'octave, la dominante et la médiante renforcées, c'est-à-dire à l'octave simple et à l'octave double. Cette dernière circonstance tout à fait accessoire, puisqu'elle ne dépend que de l'imperfection de nos organes qui ne nous permet pas de percevoir ces sons à leur premier degré, ne doit pas nous empêcher de reconnaître la loi de la génération des sons dans l'unité qui les contient.

Tout son se reproduit lui-même à l'infini; c'est son élément d'unité. Il se diversifie aussi à l'infini; mais lorsque le son s'est reproduit et commence pour ainsi dire un nouveau développement, la diversité qu'il contient se reproduit à son tour. Pour embrasser celle-ci, nous devons donc la prendre dans l'une de ses évolutions complètes, laquelle deviendra l'unité circonscrite par elle-même ou l'octave. Dans la génération intérieure du son fondamental, nous entendons d'abord la dominante et la médiante. Ces deux sons forment avec la tonique une sorte de trinité qui s'élève au-dessus de tous les autres sons de la gamme, comme en

ous, à l'image de Dieu, nous trouvons trois puissances fonda-
entales, contenant toutes les déterminations et spécifications
ssibles de notre être spirituel. Après les trois sons princi-
ux, viennent les quatre autres sons de la gamme, les demi-tons
les comma, qui servent ensuite à former l'échelle diatonique
ajeure ou mineure, et l'échelle chromatique, usitées en musique.
La beauté d'un son dans la nature dépend de sa plénitude,
est-à-dire des circonstances qui nous permettent de saisir les
ns harmoniques qu'il engendre. Nous voyons d'après cela que
tte beauté résulte d'un élément actif ou de génération interne,
d'un élément d'ordre ou de mesure facilement perçu par l'ouïe
compris par l'intelligence. Tout ce qui s'écarte de cette mesure
nd le son faux et désagréable. Tout ce qui affecte l'élément vital
en détruit la facile manifestation, tend aussi à ôter au son sa
eauté. Parmi les circonstances de cette dernière espèce, il faut
ompter le timbre.

Le timbre est ce qu'il y a de plus intime dans les vibrations
'un corps. C'est la qualité donnée au son par la nature même du
orps sonore, ou des corps environnants qui sont mis en vibra-
ion avec lui. Il résulte de la forme et du groupement des molé-
ules, qui rendent les vibrations plus ou moins faciles, sans en
ltérer toutefois le nombre et la vitesse. C'est ainsi que le cuivre,
'acier, le bois, les cordes et la voix peuvent rendre le même son,
mais affecté de qualités particulières qui font qu'il est aigre ou
doux, sourd ou éclatant, sec ou moelleux.

C'est par le timbre surtout que les sons isolés dans la nature
orrespondent à nos sentiments. Il est des sons, en effet, qui
ortent en eux-mêmes comme une expression de tristesse ou de
oie, de calme ou d'agitation, de douceur ou de dureté, de mélancolie
u de terreur. Par ce reflet des qualités morales, ils empruntent
uelque chose de la beauté de celles-ci, et c'est par cette propriété
u'ils peuvent servir mieux encore que les couleurs à exprimer
usqu'aux plus légères nuances des sentiments dans l'art musical.
Mais cette propriété qu'ils partagent à différents degrés avec
resque tous les êtres et les éléments de la nature extérieure,

quel en est le fondement philosophique? Nous touchons ici à une nouvelle face de la beauté sensible, celle par laquelle elle peut servir de symbole à la beauté morale.

Nous avons suffisamment établi ailleurs que tout a été créé sur le modèle des idées divines et que celles-ci ne sont rien autre chose que l'Être divin spécialisé de différentes façons. Or, par notre être spirituel, nous sommes l'image et le reflet de Dieu. Il doit donc y avoir une correspondance générale de la nature extérieure et de nos idées innées; et c'est à cause de cela que la première est intelligible et que celles-ci sont universellement représentatives. Mais là ne s'arrête pas la correspondance. Non-seulement dans la pensée, les idées ne sont pas séparées les unes des autres, mais elles sont en relation directe et nécessaire avec les sentiments. Les idées, pour être perçues comme vraies dans l'intelligence, doivent être rattachées au fondement de l'être spirituel qu'elles constituent virtuellement ou qui les contient en germe. Ce lien, c'est le sentiment, la possession de soi, la jouissance intérieure. Chaque idée a donc pour complément un sentiment, quelque vague ou superficiel qu'il soit dans certains cas, et si les objets extérieurs sont la réalisation des idées divines, et les images qu'ils produisent en nous la traduction de nos idées, nous pouvons dire que chacune de ces images éveillera une sensation et un sentiment déterminés.

Telle est la cause de la poésie répandue dans la nature extérieure, si l'on entend par poésie le reflet de l'idéal dans nos sentiments et dans notre imagination, laquelle n'est considérée ici que comme la faculté de reproduire en nous l'image des choses du dehors. Cette poésie sera comprise par tout être intelligent, bien que le caractère personnel, la tournure d'esprit, le degré de développement et mille autres circonstances, puissent l'altérer ou la rendre plus vive chez quelques-uns. L'homme abruti sera seul incapable de la sentir; mais elle existera toujours, identique au fond, malgré les nuances infinies qu'elle comporte, pour tous ceux qui pensent, parce que, pour tous, les objets extérieurs éveilleront certains sentiments, déterminés dans la nature des choses. C'est ce qui

fait que nous pouvons nous communiquer nos sentiments, et même les rectifier. S'il y avait sous ce rapport une diversité absolue, le lien qui unit les hommes entre eux et avec la nature, serait rompu. En présence d'un même objet, plusieurs personnes peuvent éprouver sans doute des sentiments différents, mais il n'y en a qu'un qui soit vrai; les autres sont le résultat de l'erreur, des illusions ou des habitudes acquises; et ce qui prouve ici qu'il y a un rapport fixe entre les objets extérieurs et certains sentiments en nous, c'est que nous abandonnons souvent après un nouvel examen les sentiments qu'une première appréciation nous avait laissés.

On sait avec quelle exactitude l'homme parvient à exprimer sur les traits de son visage tous les sentiments qu'il éprouve. Il est vrai que c'est en lui un effet de l'union sympathique de l'âme et du corps; mais ce phénomène ne serait pas possible si le corps ne possédait par lui-même des qualités correspondantes à celles de l'âme; il ne les peut acquérir par son union avec elle. Nous concevons ainsi que des êtres corporels privés de la pensée, présentent certains caractères dans lesquels nous reconnaissons l'image ou le symbole des sentiments que nous éprouvons. Plus ils seront élevés dans la hiérarchie des êtres de la nature, plus ces caractères seront marqués en eux, parce qu'ils sont eux-mêmes la réalisation d'un plus grand nombre de rapports perçus par l'intelligence divine. Cependant, nous retrouvons souvent ces caractères dans les choses inanimées avec une force et une clarté que l'on ne saurait méconnaître. C'est ainsi que le printemps inspire des sentiments gais et l'automne quelque chose de mélancolique; que le matin d'une belle journée d'été nous égaie, et que le soir nous attriste et nous charme tout à la fois. Un site ombragé invite à une douce rêverie; une perspective pittoresque éveille des sentiments agréables; un paysage où se montrent la verdure rembrunie des sapins, des inégalités du sol, des pics de rochers escarpés, le mouvement impétueux des cascades, nous trouble et nous donne un vague sentiment de tristesse. Ces sentiments, qui comportent une infinité de nuances, seront pour tous au fond toujours

les mêmes, bien que nous puissions préférer l'un ou l'autre selon notre situation d'esprit habituelle ou accidentelle.

L'expression dans la nature extérieure est belle par soi. En effet, elle implique une certaine disposition des choses matérielles ou des parties d'un tout en vue d'un but ou d'une unité, et une force qui se manifeste avec plus ou moins de facilité en un sens déterminé. Cependant le sentiment exprimé ou lié à la représentation de la chose, a sa beauté propre qui, dans certains cas, domine tellement la beauté purement formelle de l'expression, que nous ne sommes frappés que d'elle seule. Partout où nous trouvons de l'expression, nous reconnaissons quelque beauté; mais celle-ci peut disparaître devant le caractère du sentiment exprimé ou bien s'y ajouter. Nos sentiments se réduisent à deux : l'expansion ou l'amour, la contraction ou la haine. Ces deux affections en se modifiant produisent toutes les autres. L'amour est conforme à notre nature et nous cause le bonheur, le plaisir ou la jouissance intérieure; la haine est le sentiment éveillé en nous par tout ce qui contrarie le but qui nous est assigné ; elle va depuis la tristesse et la peine jusqu'à la fureur. Tous les sentiments qui sont conformes à notre nature, participent de la beauté de l'âme; les autres lui sont contraires, et si la tristesse et la mélancolie nous paraissent belles, c'est à cause de l'état de trouble dans lequel nous vivons, et dont la conscience, lorsqu'elle se fait jour en nous, indique un retour vers le bien et l'ordre. Quand donc, dans la nature extérieure, nous rencontrons des êtres dont l'aspect éveille en nous des sentiments qui élèvent l'âme, nous leur reconnaissons une beauté expressive, image et symbole de la beauté morale. Dans le cas contraire, nous leur attribuons une sorte de laideur morale qui excite en nous une véritable répulsion; cette répulsion est même souvent tellement forte qu'elle devient injuste quand nous oublions que les êtres privés de la raison ne peuvent être comme nous déclarés responsables de leurs actions, et encore bien moins de l'expression de leurs traits et de leurs formes extérieures.

Les lignes, les surfaces et les figures les plus simples éveillent

en nous des sentiments, et sont par conséquent susceptibles, outre leur beauté purement sensible, d'une sorte de beauté morale. Mais celle-ci ne nous apparaît en général avec quelque clarté que dans les êtres supérieurs de la création. Nous l'avons déjà signalée dans les différents sites de la nature. Les fleurs prises isolément la présentent souvent. La rose a quelque chose de voluptueux; de tout temps son image a été unie à l'idée de l'amour; le lys est le symbole de la majesté, de la noblesse et de la pureté; la pensée, celui de l'intelligence et du souvenir; le chêne est l'image de la force; le lierre celle de l'amitié; le cyprès représente la tristesse et le deuil, etc. Certaines odeurs nous enivrent, nous donnent des idées d'amour, de volupté et de joie; d'autres nous répugnent, nous attristent ou nous disposent à la mélancolie. Les couleurs ont aussi leur signification morale; les couleurs claires sont gaies, les autres tristes. Le blanc est le symbole de l'unité, de la pureté, de l'innocence, de la virginité, de la justice et de tous les sentiments que ces qualités nous inspirent. Le jaune, qui est la première altération du blanc, exprime, selon qu'il est éclatant ou terne, ce qui produit l'amour ou bien ce qui fait naître la haine. Le rouge a quelque chose qui nous excite, c'est la couleur des sentiments violents. Le bleu, au contraire, semble nous calmer; il représente les sentiments modérés, tendres et durables. Enfin, les êtres animés nous offrent dans la nature la beauté symbolique à son plus haut degré; le lion a toujours été considéré comme le symbole de la majesté et du courage; l'aigle a un aspect qui donne l'idée de la fierté et de la noblesse; le mouton est l'image de la douceur, le daim celle de la timidité; le renard exprime la ruse, le loup la férocité, le tigre la cruauté et la bassesse; le serpent se glisse dans l'ombre et se jette brusquement sur sa proie, comme l'homme qui attaque son ennemi par trahison.

Nos sens ne sont pas assez délicats pour nous permettre de saisir toutes les nuances des sentiments que les êtres physiques expriment. Mais à cause de l'union intime des idées et des sentiments, nous savons que les images des choses extérieures, par cela qu'elles correspondent à nos idées, doivent éveiller en nous des sensations

qui sont en rapport avec des sentiments déterminés de l'âme. Cet accord doit nous faire admettre aussi qu'à tous les degrés de la beauté sensible correspondent des degrés de la beauté morale. Cependant, l'expérience ne confirme pas cette loi que la raison proclame. Non-seulement la nature nous offre la laideur physique, mais elle accuse un trouble profond qui contredit à tout instant la raison.

L'harmonie de la nature, dont on parle tant, et qui devrait exister nécessairement à ne consulter que la notion de l'Être parfait, créateur du monde physique et du monde moral, ne se rencontre pas sur la terre. L'harmonie, si l'on peut encore donner ce nom à ce que nous voyons autour de nous, n'est obtenue qu'au prix de la souffrance et de la destruction violente. Les plantes servent de nourriture aux animaux et à l'homme; leur propagation ne se limite pas par elle-même, mais elle est arrêtée par des circonstances extérieures. Il en est de même de certaines races d'animaux qui doivent être détruites par d'autres, pour ne pas envahir en peu de temps la terre entière. Au lieu d'une mort lente, sorte de sommeil sans douleur et que l'on pourrait seule concevoir en supposant que la mort fût dans le plan primitif de la création, c'est la mort violente qui frappe la plupart des animaux. Peu de carnassiers recherchent la chair des animaux morts naturellement, et sous ce rapport ceux qui paraissent le mieux se conformer à l'ordre, ne sont pas en général les plus beaux. La lutte et la souffrance semblent être devenues la règle de la nature. Il y a là quelque chose qui est contraire à la raison. Quand nous assistons, en effet, sans pouvoir les empêcher, à ces combats sanglants entre des êtres de forces inégales, à ces cruelles destructions du faible par le fort; quand nous entendons les pleurs, les cris et les gémissements qu'arrache la souffrance aux vaincus, notre cœur se serre et notre raison se révolte; le blasphème s'échapperait de nos lèvres, si nous ne savions que Dieu n'a pu vouloir ce désordre, mais qu'il est le résultat de quelque grande catastrophe à la suite de laquelle sont apparus dans le monde la laideur et le mal.

A côté des beautés et des merveilles de la Nature, nous trou-

vons partout des êtres informes et monstrueux, hideux et répugnants, comme l'hippopotame, l'éléphant, la vipère, le crapaud, l'araignée et le pou? A quels caractères reconnaissons-nous la laideur physique et quelle en est l'origine? Nous avons déjà traité la question de la laideur en général, et nous avons vu que celle-ci n'est rien autre chose qu'un développement de l'être contraire à son but, se manifestant dans sa forme extérieure. Nous avons vu aussi que Dieu n'a pu créer le laid, pas plus que le mal, et que pour en trouver l'auteur, nous sommes forcés de nous arrêter à quelque créature intelligente et libre qui aura abusé de sa puissance sur elle-même et sur la nature. Mais cette solution générale demande une application particulière aux êtres de la création matérielle.

Le panthéisme a essayé de nier la laideur physique, en disant que nous ne devons voir en elle qu'une sorte de dissonance qui se résout dans l'harmonie générale de la nature, comme les accords dissonants dans la musique. Ainsi, a-t-on dit, la chauve-souris nous paraît laide; mais si l'on considère qu'elle a sa place bien déterminée dans l'échelle des êtres vivants, et que celle-ci manquerait de l'un de ses éléments de beauté, si elle n'existait pas, la raison n'admet plus la laideur que les sens et l'imagination semblent lui imposer. Nous n'entrevoyons qu'une partie de l'ensemble des êtres, et c'est parce que nous isolons ainsi arbitrairement les choses que nous les jugeons autrement qu'ils ne sont en réalité. S'il nous était possible de condenser tous les objets qui existent dans la nature en leur conservant leurs proportions, nous saisirions la beauté de l'ensemble, et ce qui nous paraît laid ne serait plus qu'une partie indispensable de cette beauté générale.

Cette solution esquive la difficulté plutôt qu'elle ne la résout, puisqu'elle répond par la beauté de l'ensemble de la nature, à la question de la laideur des êtres individuels. C'est passer d'un ordre à un autre, et, au fond, faire un vice de raisonnement assez connu en logique. Mais si la beauté de la série des mammifères exige l'existence des chauves-souris, ce qui est loin d'être établi, on ne voit pas comment on en déduirait la nécessité de la laideur de

ces animaux, et encore moins comment cette laideur pourrait se transformer en beauté. La raison ne contredit donc point ici le témoignage de nos sens, et ce n'est pas, comme on veut le faire croire, par des préjugés que nous trouvons laids la chauve-souris, l'araignée, le crapaud et le porc.

Mais ce qu'il faut reconnaître, c'est que la raison ne se rend pas aussi facilement compte de la laideur physique que de la laideur morale. Pour en juger, nous sommes presque toujours réduits à nous en remettre à l'impression des sens et à une vague appréciation de la raison. Dans la nature nous ne parvenons pas à pénétrer au fond des choses comme nous le faisons dans l'ordre moral. Nous ne pouvons donc pas espérer de déterminer aussi clairement les caractères de la laideur physique que ceux de la laideur spirituelle, dans l'hypocrisie et dans la sophistique par exemple. Nous devons répéter ici ce que nous avons dit plus haut à l'égard de la beauté sensible : nous ne connaissons pas le but de tous les êtres, et cependant cette connaissance est plus nécessaire encore pour juger de la laideur que pour apprécier la beauté. Mais une sorte d'instinct nous guide. Malgré nous, nous associons la laideur au pouvoir de nuire et à la méchanceté. Un être malfaisant ne saurait exister dans l'ordre éternel de la création ; instinctivement, nous le considérons comme détourné de son but. Puis nous complétons cette première donnée en appliquant les idées de désordre et d'activité viciée, à la forme extérieure. Il arrive sans doute que des animaux malfaisants ne présentent pas les caractères extérieurs de la laideur ; mais quand cela a lieu, nous ne l'attribuons qu'à un défaut d'accord entre leurs instincts et leur forme. Ces exceptions ne sauraient d'ailleurs détruire la notion que nous avons de la laideur, et que confirment, de la manière la plus éclatante, la laideur morale et la laideur intellectuelle.

Ce que nous venons de dire s'applique à un grand nombre de carnassiers, tels que l'ours, l'hyène, le loup, etc. Parmi les animaux inoffensifs, la laideur est moins commune. Nous la trouvons très-caractérisée chez le rhinocéros et l'éléphant, le premier connu pour sa brutalité, le second pour sa force prodigieuse.

'hippopotame et le porc sont laids; ce sont des êtres dégradés même parmi les animaux; ils aiment à se vautrer dans la fange, t semblent ne vivre que pour s'engraisser. Le singe en général st laid; c'est la caricature de l'homme; la forme humaine en lui ous paraît détournée de son but, car nous ne pouvons admettre u'elle soit faite pour l'animal. De plus, dans sa forme extérieure, y a un défaut d'ordre et de proportion; ses membres sont grêles t pliés désagréablement. Pour monter aux arbres et s'élancer l'une branche à l'autre, il possède une grande agilité, mais il se raîne péniblement à terre. L'araignée est hideuse; être malfaisant, elle offre tous les caractères de la laideur : un corps gros et court, noir et velu, des pattes longues et minces, qui se plient à angles presque droits; sa forme et sa couleur inspirent une horreur instinctive. On peut poursuivre cet examen de la laideur dans le règne animal, et l'on verra qu'elle est presque toujours unie à une destination de l'être contraire à la raison, ce que l'on ne peut attribuer directement à la volonté divine sans détruire la notion que nous avons de l'Être suprême. La laideur dans la forme est une suite du mal qui a envahi la nature entière et dont les ravages s'exercent surtout sur les êtres les plus rapprochés de nous. Si quelques animaux malfaisants ont conservé des formes agréables, cela ne détruit pas la connexion intime entre le mal et la laideur, là où celle-ci se rencontre, et s'il arrive parfois que cette connexion nous échappe dans la nature, les exemples pris dans un autre ordre doivent nous convaincre qu'elle existe en règle générale.

Nous avons vu ailleurs que la question de la laideur est inséparable de celle de son origine. L'application que nous venons de faire de la solution donnée à la première, ne serait pas complète si nous n'essayions d'en faire autant pour celle-ci.

Il se présente ici une question de possibilité et une question de fait. La première est du domaine de la philosophie, la seconde nous échappe. Nous ne devons donc pas chercher à déterminer par quels moyens particuliers la laideur s'est introduite dans le monde; ce fait est en dehors des investigations philosophiques;

il doit nous suffire d'établir la possibilité de cette introduction sans remonter à Dieu.

Gioberti a traité, dans son *Essai sur le Beau*, la question qui nous occupe. A notre avis, il a échoué, puisqu'il aboutit à deux créations successives, dont la seconde aurait eu pour but de corriger l'imperfection de la première. Cependant il admet qu'un événement malheureux a interrompu le progrès du monde et donné naissance au mal et à la laideur; il l'attribue à un abus de la liberté de l'homme. Mais par sa doctrine des créations imparfaites, il est forcé de rendre Dieu responsable de la laideur qui existait avant la création de celui-ci.

« En affirmant, dit-il, que le Beau naturel parfait appartient au commencement du monde, je ne veux point en conclure que dès le premier instant de la création toute chose ait été douée de beauté. La création ou plutôt la formation et la disposition des choses créées ne furent point simultanées, mais successives; et Dieu, ayant fait le temps lorsqu'il tira du néant les substances finies, voulut, en artiste infiniment libre et infiniment sage, soumettre à la durée successive la transformation de ces matériaux encore bruts, pour en tirer l'ordre de l'univers. L'acte créateur, un, simple, immanent en lui-même, n'obtint au dehors complétement son effet qu'après une période effrayante pour notre imagination, mais qui n'est qu'un instant à l'égard de l'Éternel qui commande en maître aux générations et aux siècles. Pour éviter toute équivoque, il faut subdiviser en deux périodes le premier âge cosmique, qui répond dans son ensemble au premier cycle créateur. La première période, qui fut une époque préparatoire, précéda les jours mosaïques de la création, selon l'opinion de quelques interprètes catholiques, renouvelée et enrichie avec les résultats modernes de la science par le docteur Buckland. La seconde période, qui fut une époque complémentaire, embrasse l'œuvre des six jours, racontée par Moïse. C'est dans la première période, indiquée d'une manière générale dans les deux premiers versets de la Genèse, et fort différente de la constitution actuelle du globe, qu'eurent lieu ces créations successives d'êtres orga-

niques qui furent découverts, refaits, et presque ressuscités par le génie de Cuvier, ce grand homme qui fut à la fois le Newton, le Linné, et le Colomb d'un ancien monde aujourd'hui détruit et caché dans les entrailles du nôtre. Cette période se subdivise en plusieurs âges distincts, par la diversité des couches, et la différence des organisations qui leur répondent dans le règne végétal et dans le règne animal; mais toute l'époque peut être considérée comme une époque de travail, de rudiment, d'appareil, dans laquelle la nature maîtrisée par les mains puissantes de l'artiste infini, se disposait et apprenait pour ainsi dire à produire l'ordre actuel et à former dans l'homme son chef-d'œuvre. Et comme la terre n'est point un globe isolé et appartient au système solaire, et que notre soleil avec les planètes et les comètes qui le couronnent, comme une auréole, fait partie d'un système de nébuleuses, selon la conjecture hardie et sublime de quelques astronomes modernes, on peut supposer que la même période préparatoire s'est étendue d'une manière proportionnelle à l'ensemble des astres. Or, il paraît (autant qu'on peut le conjecturer d'après les restes fossiles) que la beauté n'était point le partage des esquisses monstrueuses de cet âge primitif, et on peut se représenter la terre d'alors comme un atelier où l'on apprêtait la matière et où on composait les germes de la beauté qui devait poindre bientôt, mais qui était encore cachée au sein de la nature. Aussi la lumière, qui est la condition principale du Beau visible, et qui, en colorant l'espace, le rend accessible à l'imagination et susceptible de recevoir les images des êtres, nous est décrite comme appartenant au début de la seconde période; et on peut croire que Dieu, voulant achever son œuvre, évoqua du néant ce fluide infiniment subtil qui rend visible la beauté des formes (1).

« La beauté fit son apparition dans le monde sensible pendant la seconde période de l'âge primitif, décrite en détail par Moïse dans les six jours de la création. L'écrivain sacré l'indique, lorsqu'à chaque pas de l'œuvre divine, il répète que le Créateur

(1) Gioberti, *Essai sur le Beau*, p. 143 et suiv.

approuva et trouva *très-bons* les effets de sa puissance. Le mot *bon* signifie ici, outre la conformité avec le but, la perfection esthétique de l'ouvrage; car la beauté est souvent confondue avec la bonté dans la pensée et dans le langage des hommes, et les mots qui expriment ces deux choses sont parfois synonymes, surtout dans les idiomes plus anciens et fidèles au génie primitif des peuples qui envisageaient ces deux propriétés comme la double face d'un seul objet. Dans le cours des six jours mosaïques, les germes terrestres sont développés et réduits à l'état parfait, mais initial, de leur forme, et à l'expression adéquate des types intelligibles qui s'y rapportent (1). »

Cette dernière phrase demande une explication; elle fera comprendre le système de l'auteur et en même temps la cause de son erreur. Nous avons déjà vu que, pour Gioberti, le beau naturel parfait étant la pleine correspondance de la réalité sensible avec l'idée qui la vivifie et la représente, c'est-à-dire avec les types intelligibles, toutes les choses créées doivent être douées de beauté. Mais il admet deux états de perfection pour la réalité sensible. Le premier ou la perfection primitive, correspondait au point initial de son développement, et le second ou la perfection finale est la représentation complète du modèle éternel. Cette distinction est juste en elle-même, puisqu'on peut concevoir que Dieu, au moins pour certaines choses, se soit borné à créer les germes ou semences. Mais Gioberti l'abandonne, lorsqu'il s'agit du monde lui-même, et il admet une première création informe et imparfaite, puis une surcréation dont le but était de donner à la matière la perfection initiale de chaque chose. Là est son erreur.

Il veut que dans la première période Dieu ait créé une matière informe qu'il nomme les forces matérielles du globe. Dans la seconde, qu'il nomme la période esthétique, le Verbe divin serait venu associer les idées éternelles à cette matière grossière et imparfaite et lui donner la forme, la beauté. Cette conception,

(1) Gioberti, *Essai sur le Beau*, p. 147.

voisine du panthéisme, introduit le mal, le désordre et la laideur en Dieu. Laissons parler Gioberti lui-même.

« Les deux parties du premier âge cosmique, dit-il, dont l'une fut physique et préparatoire, l'autre intellectuelle, morale, esthétique et complémentaire, répondent aux deux termes extérieurs et distincts de l'acte créateur, c'est-à-dire à la formation et à la préparation de la matière tellurique et à la composition de sa forme. Dans la première furent créées les forces matérielles du globe, qui, en passant par plusieurs états différents et progressifs, disposèrent le *fœtus* terrestre à recevoir dans la seconde époque la perfection de la forme, lorsque les idées éternelles furent associées aux substances créées par l'intervention du Verbe. Le Verbe, en tant qu'il parut dans la création, est symbolisé d'une manière imparfaite par le Brahma des Védas, le Bouddhi de Kapila, le Demiourgos des Égyptiens, le Honover de Zoroastre et le Logos de Platon et des Alexandrins; et c'est alors que, selon la sentence sublime de l'Évangéliste, il commença à paraître et à demeurer dans le monde. La période esthétique est, à l'égard de la précédente, une espèce de création seconde et plus complète que la première, dont elle éleva les œuvres à une puissance supérieure, en faisant briller et prédominer les types intellectuels dans les choses sensibles. Dans la matière informe, telle que le chaos, dans les corps inorganiques, tels que les minéraux, et dans les êtres grossièrement organisés, tels que les fossiles, la forme manque ou est assujettie à la matière; tandis que dans la période esthétique le contraire a lieu, et la matière est pour ainsi dire spiritualisée et élevée à un degré supérieur dans la hiérarchie des êtres par le principe formel qui y prédomine (1). »

Diviser la création en deux actes, le premier imparfait, le second rectifiant ou complétant celui-ci, est une erreur manifeste. L'acte créateur, dit Gioberti, est un, simple, immanent en lui-même. Fort bien, et cela n'empêcherait pas, en effet, une succession dans la création elle-même, s'il ne s'agissait que de germes

(1) Gioberti, *Essai sur le Beau*, p. 148 et suiv.

destinés à se développer par les forces qu'ils contiennent. Ainsi notre globe était en germe dans la matière nébuleuse admise par Laplace et à laquelle la Bible donne le nom de chaos; tous les chênes possibles qui naîtront jusqu'à la consommation des siècles, étaient contenus dans le gland créé par Dieu; ce gland avait la perfection initiale et renfermait en puissance la perfection finale du chêne. Mais est-ce là ce que Gioberti admet en parlant des forces matérielles et de la seconde création par le Verbe? Évidemment non; les types éternels des choses ne sont pas réalisés, même en puissance, dans cette matière informe qui doit être, selon lui, façonnée par le Verbe comme l'argile sous la main du potier. Qu'a donc fait Dieu dans cette première création? Quelque chose qui ne répondait pas aux idées éternelles, aux essences des choses en lui, c'est-à-dire le mal, la laideur, la difformité, la monstruosité. Admettez une pareille création, et au lieu d'un Dieu parfait et tout-puissant, vous vous forgez un Dieu incapable de réaliser sa pensée et d'exécuter son œuvre, un Dieu qui se trompe, qui erre et revient réparer ce qu'il a mal fait, en d'autres termes vous le niez. Donc, pas de milieu, ou Dieu a créé le monde dans toute sa perfection initiale, avec la puissance de réaliser les types éternels, ou il est l'auteur du mal, et dans ce cas en réalité il n'est pas.

Que faut-il admettre, par conséquent, pour se sauver de cette dernière contradiction véritablement monstrueuse, puisqu'on ne peut concevoir Dieu autrement qu'absolument parfait et tout-puissant, et que le rendre auteur du mal et de la laideur c'est introduire en lui l'imperfection et l'impuissance? Il faut admettre qu'en créant tous les êtres, il les a doués, dès le premier moment, de toute leur perfection initiale ou finale, selon l'ordre des possibilités, et par conséquent virtuellement ou actuellement conformes aux essences et aux types éternels contenus dans son intelligence. Pour les choses créées avec une perfection seulement initiale, le développement devait être la réalisation successive des qualités contenues dans leurs notions. L'état de désordre qui a précédé la création de l'homme et que la géologie constate de plus en

plus, ne peut donc être l'œuvre de Dieu, mais celle de quelque créature puissante qui a bouleversé ce qui existait et a mis le mal et la laideur physiques à la place du bien et de la beauté originelle. Les traditions confirment cette déduction philosophique de la notion de Dieu et de son pouvoir créateur; presque toutes les religions parlent, en effet, d'une révolte des géants ou des anges contre Dieu, dans des temps antérieurs à l'apparition de l'homme sur la terre.

Mais la géologie constate aussi qu'au milieu du désordre primitif, certaines lois agissaient, et que c'est à elles que sont dues les formations successives qui ont rendu possible la création de l'homme. Faut-il en conclure que Dieu a créé le monde dans un état d'imperfection relative, sorte de mélange d'ordre et de désordre? La conséquence ne serait pas rigoureuse, car cela prouverait tout au plus que le désordre introduit dans son œuvre n'a pas été assez grand pour anéantir l'action des lois générales de la création. Nous savons, d'ailleurs, que par une sorte de fécondité des lois naturelles, des changements peuvent, selon les circonstances, s'opérer dans le mode de développement et de propagation des êtres. Ainsi chacun sait que dans les contrées tempérées où il y a une succession de chaleur et de froid, certaines plantes produisent des graines, tandis que, dans les contrées chaudes, ces mêmes plantes poussent en herbe et renaissent par le pied. On voit donc que les lois naturelles s'accommodent aux circonstances, et loin de prétendre tirer de quelques faits constatés une raison pour destituer Dieu de l'intelligence et de la toute-puissance, il faut y voir au contraire une nouvelle cause d'admiration pour son inépuisable sagesse et sa puissance infinie.

Faisons ici une hypothèse. La cause des saisons de la terre est l'inclinaison de son axe. Il suffirait d'une inclinaison nouvelle, même légère, pour produire un cataclysme effroyable, et pour donner par conséquent aux lois qui régissent actuellement le monde une autre direction. Supposons qu'un pareil changement a eu lieu dans des temps antérieurs à la création de l'homme. Cela a pu être le résultat d'un accident dans le système planétaire,

ou l'œuvre de quelque être intelligent et libre dont la puissance dépassait infiniment la nôtre; pourquoi donc attribuerait-on directement à Dieu le désordre qui a pu en être la suite? Bien des personnes admettront la possibilité d'un accident, mais se refuseront à accepter l'action d'un être intelligent, comme si cette dernière était plus difficile à concevoir que la première. Il suffit de jeter nos regards autour de nous pour nous convaincre de l'action que nous exerçons sur les êtres de la nature. Nous ne parlerons pas de notre corps auquel nous inoculons toute espèce de maladies qui se transmettent par la génération et deviennent constitutionnelles. Mais ne modifions-nous pas les plantes et certains animaux soit en bien soit en mal? Or, ce qui nous est possible dans notre petite sphère d'action, pourquoi ne le serait-il pas sur une scène plus vaste à des esprits plus puissants? Comme possibilité la question ne peut donc être douteuse.

Mais du moment que la possibilité d'un bouleversement dans la création, même avant l'apparition de l'homme, est établie, la contradiction en Dieu n'existe plus; la notion que nous avons de l'Être absolument parfait et de son pouvoir créateur, reste intacte et l'esprit est satisfait. Non, Dieu n'a pu créer directement ni les races inférieures de l'espèce humaine, ni les bossus et les lépreux, ni les êtres difformes et monstrueux des premiers âges. Tout cela est le résultat de causes secondes en dehors de lui et de modifications apportées à la forme primitive des êtres créés.

Nous expliquons donc ainsi, sans porter atteinte à la perfection divine, l'existence de la laideur dans la création. L'hippopotame, l'éléphant, la vipère, le crapaud, l'araignée, tous ces êtres hideux ou malfaisants, sont des restes du désordre introduit dans le monde avant la création de l'homme, et ils sont destinés à disparaître comme ont disparu le mastodonte, le plésiosaure et le dragon.

Dans la nature, la laideur peut, comme la beauté, nous inspirer le sentiment du sublime. Celui-ci, en effet, ne tient pas à la contemplation des choses extérieures; il est le résultat d'une opposition d'idées qui se fait en nous, à la suite de laquelle le

néant des êtres créés nous apparaît en face de la beauté absolue qui resplendit tout à coup avec plus ou moins de force, aux yeux de l'intelligence. Mille circonstances peuvent le faire naître, et l'on ne saurait tracer de règles absolues pour déterminer les objets qui doivent le produire. Cependant, plusieurs auteurs ont voulu distinguer sous ce rapport, et diviser les choses en belles et en sublimes selon leurs dimensions. Burke veut que la grandeur produise le sublime et la petitesse la beauté. Kant, dans ses *Observations sur le sentiment du Beau et du Sublime*, et Jouffroy, dans sa *Thèse*, sont du même avis. Ainsi une longue chaîne de montagnes dont le sommet se perd dans les nues, la mer soulevée par la tempête, le désert, des rochers stériles, l'aigle planant dans les airs, le cheval en liberté, un homme d'une haute stature, leur paraissent sublimes. Au contraire, une colline couverte de gazon d'un vert tendre, un petit lac ombragé de saules, un ruisseau limpide dans un vallon, une prairie émaillée de fleurs, une colombe, un agneau, un homme ou une femme de petite taille, ne peuvent recevoir selon eux d'autre qualification que celle de beaux.

Cette distinction n'est pas admissible; le sublime ne réside pas dans la grandeur des objets, mais dans les idées qu'ils font naître. Sans doute, un objet de grande dimension prédisposera plus que d'autres au sentiment du sublime, mais ce n'est pas là une règle générale. Le genre de beauté que l'on rencontrera dans ce qui a de vastes proportions sera le noble, le majestueux ou le sévère, comme celui qui se montrera dans les petits objets sera la gentillesse, le gracieux et le joli. Ainsi de hautes montagnes, la mer, l'aigle et le lion seront majestueux; le cheval, l'homme de haute stature auront souvent de la noblesse; un site pittoresque et accidenté sera charmant; le papillon est joli, le passereau gentil; une femme petite, dont les mouvements sont souples et faciles, est gracieuse. Mais, nous le répétons, le sublime peut naître dans une foule de circonstances; s'il est des objets extérieurs qui en produisent souvent avec force le sentiment chez tous ceux qui ont acquis un certain développement spirituel, rappelons-nous qu'il

serait erroné de croire qu'il est, comme la beauté, une qualité de ces objets eux-mêmes. Le sublime ne réside que dans la pensée et c'est en elle qu'il a toute sa réalité; l'objet extérieur auquel, par substitution, nous donnons ce nom, n'est jamais qu'une occasion pour qu'il se produise en nous.

Lorsque nous disons que la beauté est une qualité des objets extérieurs, il ne faudrait pas croire cependant qu'elle est pour nous du même ordre que l'étendue, l'impénétrabilité, la solidité, la fluidité ou la couleur. Les sens ne suffisent pas pour apprécier la beauté sensible; il faut avant tout l'intelligence. Elle seule peut reconnaître l'unité et l'ordre dans l'arrangement des parties et des couleurs; elle seule encore peut faire la comparaison à la suite de laquelle nous déclarons qu'une chose manifeste facilement la force qui l'anime. Aussi ne voyons-nous pas que les animaux soient sensibles à la beauté; s'ils montrent des préférences et des répugnances, c'est par d'autres causes que la présence de la beauté ou de la laideur dans les objets qui s'offrent à leurs yeux; s'ils se rapprochent entre eux, c'est par l'effet d'un instinct qui semble étranger à la jouissance contemplative que la beauté nous fait éprouver; ils recherchent d'autres qualités que celle-ci, bien que pour nous dans quelques espèces ces qualités se trouvent avec elle. La beauté n'existe dans le monde extérieur que pour l'être intelligent uni à un organisme qui lui permet de se mettre en rapport avec elle. Cet organisme dans l'homme est merveilleusement disposé pour cet usage, car si une vue plus perçante, par exemple, nous faisait découvrir loin de nous des beautés nouvelles, elle en ferait disparaître de nombreuses auprès de nous et par là manquerait son but. Nous pouvons donc dire que la beauté sensible est faite pour l'homme, auquel elle sert de signe extérieur du bien qu'il doit goûter dans son union avec la nature.

§ 2. De quelques beautés particulières de la nature.

Nous venons d'étudier les conditions générales et les éléments de la beauté dans la Nature. Nous allons maintenant en prendre

ne vue d'ensemble et considérer les diverses beautés des lignes, les surfaces, des couleurs et des sons dans leurs combinaisons nultiples d'où résultent ces merveilles devant lesquelles nous estons frappés d'étonnement ou ravis d'admiration.

Lorsque par une belle nuit de printemps, nous levons les yeux ers la voûte céleste, nous la voyons parsemée d'innombrables étincelles. Les étoiles scintillent comme des pierres précieuses aux rayons du soleil, les unes blanches, les autres nuancées de ouge, de jaune, de vert et de bleu. Toutes ne sont pas d'égale grandeur et ne brillent pas du même éclat, mais quelques-unes attirent les regards et semblent comme des points où l'œil peut se reposer. Elles se groupent entre elles, non pour former des figures géométriques d'une régularité parfaite, mais pour indiquer les contours qui laissent par quelque chose d'indécis et de vague, un champ à l'imagination. Ici apparaît la Grande-Ourse, plus loin Cassiopée, puis le Dragon et le Bouvier qu'annonce Arcturus, là Orion, l'une des plus belles constellations du ciel, ensuite le Taureau et les Pléiades, puis encore Sirius la brillante étoile; ailleurs c'est le Lion ou bien le Cygne, la Lyre, l'Aigle et le Scorpion. Mais toutes ces étoiles qui conservent entre elles la même position, ne restent pas immobiles à nos yeux; elles s'élèvent et s'abaissent alternativement; les unes commencent à se montrer à l'Orient quand les autres disparaissent à l'Occident; toutes semblent décrire des cercles autour d'un point qui reste fixe. Enfin, il est des astres qui ont un mouvement propre et qui se distinguent des autres par plusieurs caractères; ce sont les planètes et les comètes. Celles-ci surtout offrent parfois le plus singulier aspect; on dirait d'élégants panaches qui se déploient dans l'espace, et qui, après avoir brillé quelque temps à nos yeux, s'enfoncent dans les profondeurs de l'immensité pour ne revenir jamais ou ne reparaître qu'après de longs siècles écoulés.

Mais la lune vient de se lever. Sa blanche clarté inonde le ciel et fait pâlir les étoiles. Elle monte peu à peu, répandant à travers le feuillage sa lumière argentée, puis éclairant toute la nature d'un jour bleuâtre et douteux. Tantôt elle suit paisiblement sa

course; tantôt elle semble s'arrêter aux bords des nuages avant de disparaître derrière eux. Ceux-ci se forment et se dispersent insensiblement; puis ils se recomposent et se jouent autour d'elle en décrivant mille contours gracieux que l'œil suit sans se lasser. Les arbres et les montagnes projettent de grandes masses d'ombre; l'horizon faiblement éclairé se perd en une ligne incertaine. La molle et douce clarté de la reine des nuits glisse sur le sommet des monts et vient se reposer sur le gazon des prairies. Un cours d'eau semblable à un long serpent qui déroule ses anneaux à travers la campagne, reflète ses pâles rayons. Au loin la mer reproduit son image qui s'allonge sur la surface des eaux à peine ridée par des ondes légères. Un vague murmure que le zéphyr apporte, se perd dans le calme majestueux de la nuit, et donne à toute cette scène un caractère à la fois mystérieux et grand qui plonge l'âme dans le recueillement, dans un indéfinissable sentiment de paix intérieure et de douce mélancolie.

Tout à coup, au milieu du silence de la nuit, un chant se fait entendre. C'est le rossignol qui entonne son hymne au Créateur. D'abord sa voix est faible, et l'on dirait qu'il prélude avec timidité; mais bientôt les sons s'enflent et deviennent d'une incomparable pureté. Il s'anime et s'échauffe; il saute du grave à l'aigu, du fort au faible avec une sûreté et une habileté merveilleuses. Tantôt ce sont des accents plaintifs, des modulations languissantes comme les soupirs d'un cœur qui palpite aux émotions de l'amour et de la volupté. Tantôt ce sont de vives cadences, des sons doux et perlés, des fusées de roulades, des cascades de notes, des traits brillants et rapides comme les éclats du plaisir. Puis il s'arrête un instant pour recommencer avec une expression nouvelle; il varie à l'infini sa douce mélodie, mais jamais il n'hésite et dans chacune de ses phrases on peut reconnaître le langage de la passion, de la tendresse, de la douleur ou de la joie. On écoute avec ravissement ce brillant chanteur des bocages, et quand il s'est tû, on reste encore sous le charme de sa voix harmonieuse.

Cependant l'orient vient de se colorer d'une teinte rougeâtre. Bientôt il est tout en flammes. L'astre du jour paraît. « Un point

brillant part comme un éclair et remplit aussitôt tout l'espace; le voile des ténèbres s'efface et tombe; l'homme reconnaît son séjour, il le trouve embelli. La verdure a pris, durant la nuit, une fraîcheur nouvelle; le jour naissant qui l'éclaire, les premiers rayons qui la dorent, la montrent couverte d'un brillant réseau de rosée, qui réfléchit à l'œil la lumière et les couleurs. Les oiseaux à leur chœur se réunissent et saluent de concert le père de la vie : à ce moment pas un seul ne se tait. Leur gazouillement, faible encore, est plus lent et plus doux que dans le reste de la journée : ils se sent de la langueur d'un paisible réveil. Le concours de tous ces objets porte aux sens une impression de fraîcheur qui semble pénétrer jusqu'à l'âme. Il y a là une demi-heure d'enchantement auquel nul homme ne résiste : un spectacle si grand, si beau, si délicieux, n'en laisse aucun de sang-froid (1). »

La nature a revêtu sa plus belle parure; elle brille de tout son éclat. Mais quelle diversité! Ici le calme, une harmonie douce et tranquille qui nous invite au recueillement; là, la grandeur, la majesté, une exubérance de vie qui semblent éveiller tous les sentiments à la fois et nous faire vivre hors de nous, perdus dans les splendeurs de la création; ailleurs, la sévère beauté des montagnes et des glaciers, les sombres couleurs d'une végétation faite pour résister aux frimats, un ensemble imposant qui parle à l'âme plus qu'aux sens et qui parfois fait naître le sentiment du sublime. Que de sites admirables dans la nature et comment choisir parmi eux? D'ailleurs, s'ils possèdent les éléments de la beauté, le complément de celle-ci se trouve en nous. C'est le sentiment qu'ils éveillent dans notre âme qui leur donne leur unité et cette vie supérieure par laquelle nous sentons en eux comme un reflet de notre nature spirituelle. Le tableau qui se présente à nos yeux produit-il un sentiment déterminé que l'âme éprouve mais que la raison ne définit pas toujours; tout en lui semble-t-il concourir à le produire; entendons-nous une voix qui nous parle dans le souffle du zéphyr, dans les rayons du soleil se jouant à travers le

(1) J.-J. Rousseau, *Émile*, liv. III.

feuillage, dans la poussière qui s'élève du chemin, dans le murmure du ruisseau, dans les mille nuances du ciel, dans les transparentes vapeurs de l'horizon? nous le déclarons beau. Aucun sentiment ne peut-il naître, et l'aridité du sol, la monotonie du paysage ou la contrariété des impressions naissantes nous laissent-elles froids? nous passons indifférents. Un beau paysage ne parle qu'indirectement à nos idées, c'est au sentiment qu'il s'adresse, et de là la diversité des appréciations que nous en faisons. Les conditions de la beauté dans la nature sont fixes sans doute; nous en jugeons, comme en toute chose, par la notion générale du beau; mais l'application se fait principalement aux sentiments éveillés en nous; c'est par ce côté de notre être spirituel que la liaison avec le dehors s'établit. Enfin, l'imagination ajoute ses créations à la beauté extérieure; par sa mobilité elle change à chaque instant la direction de nos idées et augmente ainsi l'expression de ces tableaux tour à tour brillants et sombres, que la nature nous offre avec tant de profusion.

Suivons ce sentier tortueux qui se présente à nous dans une campagne de notre climat tempéré. C'est le matin. Le soleil dore de ses premiers rayons les feuilles naissantes. On dirait qu'une poussière dorée est répandue dans l'atmosphère et glisse à travers les interstices du feuillage. Le ciel inondé d'une vive clarté se colore de mille teintes, depuis la chaude lumière du soleil qu'entourent encore les vapeurs légères du matin, jusqu'au bleu sombre de l'occident. Le chemin que bordent de grands peupliers, des châtaigniers, des bouleaux et des saules, est tracé par le ornières qu'y a laissées le chariot du laboureur. De chaque cô s'étend un gazon frais et uni qui semble se réunir dans un loi tain où la vue se porte comme en un centre vers lequel tout c verge. Un fossé à demi caché par des broussailles, des fleur des roseaux, sépare à l'orient ce sentier d'une prairie où pais de nombreux troupeaux. Une rivière qui serpente au loin da campagne, réfléchit les rayons du soleil. De l'autre côté route, des ormeaux remplissent les intervalles aux pied grands arbres, et dans leurs branches s'entrelacent des

grimpantes chargées de mille fleurs. Derrière, au milieu d'un épais bosquet, s'élève le toit d'une cabane, comme l'oiseau qui de dessus son nid dresse la tête et regarde. Plus loin des champs qui font espérer déjà la moisson de l'automne; le blé encore en herbe se courbe au vent léger qui agite les feuilles. Les oiseaux font entendre le continuel gazouillement qu'interrompent par moment le mugissement des vaches et le bêlement des brebis. Ce frais paysage remplit l'âme de calme et de bonheur; un vague sentiment d'espérance vient, comme une bienfaisante rosée, rafraîchir et soulager le cœur.

Transportons-nous maintenant sous le ciel brûlant des tropiques; pénétrons dans une de ces forêts-vierges du Nouveau-Monde, que la main de l'homme n'a pas encore transformées. Un autre spectacle va s'offrir à nos yeux. La chaleur et l'humidité donnent à la végétation des formes gigantesques. Les arbres s'élèvent à une hauteur prodigieuse, et autour de leurs énormes troncs, semblables à des piliers qui supportent de vastes portiques, courent en serpentant de flexibles lianes; les plantes grimpantes dessinent en s'unissant entre elles de gracieuses guirlandes et mêlent leurs brillantes fleurs au sombre feuillage de la voûte épaisse qui cache le ciel. Autour d'un bassin où l'eau s'est lentement accumulée, la végétation devient plus puissante encore. Le palmier et le bananier, le mimosa, l'acacia et le tulipier confondent leurs branches et forment un dôme immense par le haut duquel pénètrent quelques rayons du jour. La lumière ne lutte qu'avec peine contre les ombres qui remplissent ces lieux; une douce obscurité voile les objets et répand sur eux quelque chose de mystérieux. Des lichens, des fougères, des begonia, des mousses d'espèces variées croissent à terre, s'étendent ou se réunissent çà et là en grosses touffes. Au milieu de cette verdure s'élève le superbe magnolia tout chargé de fleurs blanches qui se détachent sur le fond noir de la forêt comme des points lumineux. Une multitude d'animaux répandent partout l'enchantement et la vie. Les perroquets aux couleurs éclatantes s'accrochent et se balancent au haut des branches, les colibris au plumage étince-

lant volent de fleurs en fleurs, les cardinaux glissent comme des flammes à travers le feuillage, les singes grimpent jusqu'aux sommets des arbres, se suspendent aux lianes et se poursuivent avec une agilité vertigineuse, les colombes font entendre leur roucoulement plaintif, et sur les bords de l'eau se promènent à pas lents les flammants au plumage teint de rose. Une harmonie étrange vous retient dans ces lieux enchanteurs qu'on dirait la demeure d'une fée. L'air embaumé vous enivre. Vous cédez malgré vous aux séductions de cette nature magique et grandiose qui s'empare de vous par tous les sens à la fois. Une indéfinissable sensation de langueur et de volupté nous pénètre peu à peu et bientôt vous envahit tout entier.

Que la muette admiration dans laquelle nous plonge la vue d'un paysage abrupte des pays montagneux, produit dans l'âme une impression différente! L'aspect imposant de montagnes colossales dont les sommets chargés de neiges se perdent dans les nues, élève la pensée et lui communique parfois le sentiment du sublime. Jetons un regard sur cette nature sauvage qui nous donne de si fortes émotions. Un lac étend à nos pieds ses eaux tantôt vertes comme l'émeraude, tantôt bleues comme le saphir, ou grises et légèrement pourprées comme l'opale. A gauche se dresse un rocher escarpé dont le profil dentelé se découpe en arêtes vives sur le ciel sans nuages. De son sommet s'élance, au milieu d'un tourbillon de vapeurs, un torrent qui tombe en s'élargissant et qui décrit une courbe comme la queue flottante d'un cheval qui s'ébat dans la plaine. A droite s'élève en amphithéâtre une montagne dont les penchants doucement arrondis sont chargés d'élégants sycomores, d'érables au clair feuillage, de sorbiers aux fruits de corail, puis de bouleaux, de mélèzes et de sapins. Le rhododendron et la gentiane tapissent de leurs fleurs le gazon qui les recouvre. Au milieu de cet encadrement d'un ton obscur, on voit se prolonger au loin une riante vallée où viennent se jouer les dernières clartés du jour. Au fond une rivière promène ses capricieux méandres comme un long ruban argenté. D'un côté s'étendent des champs de seigle et de riches pâturages;

de l'autre court une longue muraille de roches blanchâtres, veinées d'ocre et de brun, et dont les cimes variées ressemblent à des clochers aigus ou à des tours crénelées. Leur base est cachée par des hêtres, et le lierre grimpe sur leurs flancs décharnés. Au fond se dresse, comme un géant, un mont gigantesque dont la tête couverte de glace et de neige se dessine sur un ciel bleu foncé et éblouit par son éclatante blancheur. Le sommet autour duquel flottent de légers nuages, reçoit des rayons du soleil couchant une teinte rougeâtre. L'œil, en se promenant le long de ce colosse, suit les ondulations capricieuses d'une ligne immense dont l'une des extrémités s'enfonce dans la vallée et dont l'autre va toucher le ciel. Cette masse imposante que l'on ne peut voir sans ressentir une vague terreur, domine tout le tableau, et les masses échelonnées des rochers et des montagnes y conduisent insensiblement. Le mouvement de la cascade, celui de la rivière, l'ondulation des lignes et l'éclat du mont qui occupe le fond, animent tout ce paysage d'un aspect sévère et pittoresque. L'air pur et vif que l'on respire a quelque chose de mâle et de vigoureux qui raffermit la pensée et lui permet d'admirer sans se laisser aller à la molle volupté des sens. En présence de cette nature agreste, chaste et forte, il semble que l'âme devienne transparente comme le lac dont aucun souffle ne trouble la surface, et que l'on rentre plus facilement en soi-même. La majestueuse beauté de ce tableau devant lequel on se sent comme anéanti, éveille avec une irrésistible puissance, le sentiment du sublime.

La beauté ne se montre pas seulement à la surface de la terre, elle se rencontre aussi au-dessous. Pénétrons dans une de ces grottes dont l'entrée étroite et obscure n'annonce pas les merveilles qu'elles contiennent; surmontons les premières difficultés qui se présentent et qui pourraient bien arrêter parfois les plus intrépides; munissons-nous de torches pour éclairer ces cavités souterraines que la lumière du jour ne visite jamais. Nous passons sous une espèce de portique formé de colonnes blanches, éblouissantes concrétions de la nature, qui paraissent décorer l'entrée d'un palais habité par des génies. Puis nous entrons dans une

enfilade de grandes salles qui se suivent ou se croisent dans différentes directions. Nous nous trouvons d'abord dans une espèce de vestibule aux formes et aux couleurs fantastiques. La voûte est régulière et on la dirait taillée de la main de l'homme. Elle est soutenue par des stalactites semblables aux piliers d'une cathédrale, mais d'une architecture bizarre qui réunit à la fois le roman, le moresque, le gothique et les ordres divers des monuments de la Grèce et de Rome. Ici des colonnes sveltes et droites, là des colonnes torses, épaisses et courtes; ailleurs des arcs, des pyramides, des flèches, des draperies, de fines dentelures, des festons, des broderies, des guirlandes, toute une végétation de pierre, qui reluit, scintille, se colore de mille teintes, et se pare des nuances irisées et chatoyantes de la nacre de perle. Au milieu s'élève un énorme stalagmite comme une aute dans le chœur d'une église, ou un piédestal privé de la statue qui doit le surmonter. Une galerie tournante nous conduit dans une autre salle plus grande et plus belle encore que la première. On se croirait dans un vaste musée tout garni des œuvres d'un artiste géant. D'énormes groupes de stalactites décorent la voûte et les parois. On dirait des tapisseries ondulées, des nuages et des jets d'eau subitement congelés, des arbres couverts de givre. Puis tout autour des stalagmites qui présentent l'apparence de piédestaux surmontés de bustes, de figures aux formes arrêtées et harmonieuses, de groupes étranges d'animaux et d'êtres fantastiques. Au milieu se dresse une statue colossale; c'est une vierge svelte et gracieuse, qui se drape avec majesté, comme la jeune Athénienne dans son péplum. La lueur des torches répand une clarté vacillante sur ces concrétions transparentes comme le cristal, dont le scintillement produit une sorte d'agitation qui devient presque effrayante dans cette solitude où le silence n'est interrompu que par le bruit des gouttes d'eau qui tombent lentement. La grotte se prolonge encore; des rotondes succèdent à des salles carrées, de modestes cabinets à des salons richement ornés. On marche de merveilles en merveilles, et l'on ne s'arrache qu'avec peine à l'enchantement de ces féeriques demeures.

Mais qu'est donc cette beauté auprès de celle qui brille dans le règne végétal? Qui a pu jamais séparer des fleurs l'idée de la beauté? Cependant, toutes ne sont pas également belles, et nous faisons un choix entre elles. Dans tous les âges et dans tous les lieux, la royauté a été décernée à la rose; les poètes l'ont chantée, et l'amant, en la cueillant, ne croit pas pouvoir faire un plus bel hommage à celle qu'il aime. Qu'elle est belle en effet penchée sur sa tige légère! Qu'elle est brillante au milieu de la verdure qui l'entoure! Voyez comme elle s'arrondit mollement, comme ses pétales se rangent avec soin autour d'un seul point, d'abord larges et gracieusement contournés, puis diminuant de plus en plus pour ne former bientôt que des lignes indécises comme les plis d'un ruban chiffonné par la main d'une enfant rêveuse. Quelle diversité dans l'unité de sa forme et de sa couleur. Sa corolle n'est qu'à demi sphérique, et ses pétales se croisent et s'entremêlent, se plient et s'enroulent avec une aimable négligence. Sa tendre couleur se nuance à l'infini, depuis le rose pâle jusqu'au vif incarnat; au milieu l'on voit briller quelques points dorés comme pour en relever l'éclat. Elle se balance avec grâce sur une tige flexible, qui paraîtrait trop faible pour la porter, si sa faiblesse elle-même ne lui donnait une agréable courbure qui ajoute aux charmes de l'ensemble. Autour s'étalent des bouquets de feuilles arrondies mais un peu allongées, dont la forme s'éloigne autant de la lourdeur des feuilles rondes que de la maigreur des feuilles à lancettes. Leurs bords sont échancrés et leur surface paraît ondulée. Une goutte de rosée qui reflète le ciel, se balance à l'une d'elles, et anime l'aspect de cette brillante image de l'amour et de la pudeur. Un bouton qui semble vouloir se dérober à l'admiration et se cacher derrière les feuilles, est comme le symbole de la jeunesse et de la modestie, aimables compagnes de la grâce et de la beauté.

Quelle élégance et quelle noblesse dans le lis! Au bord d'un ruisseau il élève majestueusement son calice aussi blanc que la neige. Six pétales allongés qui se courbent légèrement forment autour du pistil et des étamines une conque évasée. Les étamines sont garnies d'anthères mobiles qui se balancent au moindre

souffle et répandent sur la fleur leur poudre dorée. Les feuilles et la tige correspondent par leurs lignes presque droites aux formes élégantes et sveltes des fleurs. La disposition de celles-ci et les contours élancés des boutons ont encore le même caractère. Il n'est pas de fleur qui porte plus qu'elle l'empreinte de l'unité. On retrouve partout les mêmes formes, le même mouvement, les mêmes ondulations à peine senties. Dans sa simplicité, dans la pureté de ses lignes, de ses contours et de sa couleur, elle est comme la beauté plastique sévère mais froide de l'art grec, tandis que la rose rappelle la beauté sensuelle de l'Orient.

Il est une autre espèce de beauté qui se rencontre dans les fleurs, c'est la beauté expressive. Objet de la préférence de notre goût devenu plus spiritualiste, nous lui sacrifions souvent la régularité et l'exacte proportion des fleurs qui n'ont pour elles que la beauté extérieure de la forme. Combien n'en est-il pas qui admirent les orchidées, les mufliers et les pensées plus que le lis et la rose elle-même. La pensée, que ce nom lui convient bien! Ne dirait-on pas, en effet, voir l'intelligence écrite sur ses pétales aux couleurs vivement tranchées, qui paraissent nous regarder et lire au fond de notre âme? Le centre est comme un œil brillant qu'ombragent de longs cils; au-dessus s'étendent deux larges pétales d'un violet foncé et velouté; les trois autres sont jaunes avec des taches violettes qui les envahissent plus ou moins à partir des bords, comme pour accentuer encore l'expression. Cette vie supérieure de l'esprit, qui semble éclater ici avec tant de force, rachète l'irrégularité de la forme et le défaut d'harmonie de la couleur.

On peut reconnaître parmi les animaux la même différence. Les uns se distinguent surtout par la beauté de la forme extérieure, les autres par la beauté expressive. Le cygne offre la première espèce de beauté, l'aigle la seconde.

Quand le cygne marche à terre, rien en lui n'attire le regard. Son long cou se dresse verticalement; son corps épais et court est mal supporté par des jambes plus courtes encore et de larges pattes. Tout son être paraît disproportionné; sa marche branlante

est lourde et disgracieuse. Mais qu'il s'élance sur l'eau limpide et claire d'un étang, qu'entourent des arbres verts et où se reflète la voûte bleue du ciel, c'est à peine si on le reconnaît. Il glisse lentement et avec majesté sur la surface liquide. Son cou se replie avec grâce, et son corps, à demi caché sous l'eau, ne présente plus que des formes agréablement arrondies, une coupe élégante et pure. Ses mouvements sont flexibles et doux; ses attitudes pleines de noblesse et d'abandon. Sa blancheur éclatante que relève son œil vif et noir est l'emblème de la pureté. L'imagination vient encore ajouter à l'admiration qu'il nous cause. « A sa noble aisance, à la facilité, la liberté de ses mouvements sur l'eau, dit Buffon, on doit le reconnaître, non-seulement comme le premier des navigateurs ailés, mais comme le plus beau modèle que la nature nous ait offert pour l'art de la navigation. Son cou élevé, et sa poitrine relevée et arrondie, semblent en effet figurer la proue du navire fendant l'onde; son large estomac en présente la carène; son corps, penché en avant pour cingler, se redresse à l'arrière, et se relève en poupe : sa queue est un vrai gouvernail; ses pieds sont de larges rames, et ses grandes ailes, demi-ouvertes au vent et doucement enflées, sont les voiles qui poussent le vaisseau vivant, navire et pilote à la fois. »

L'aigle, qui plane dans les airs et que l'on voit s'élever à une hauteur prodigieuse, inspire le sentiment du sublime. L'espace immense qui le sépare de nous, la puissance de son vol, le temps pendant lequel il parcourt sans se lasser ses vastes domaines, tout nous force à nous replier sur nous-mêmes, et nous fait entrevoir l'infini au fond de la pensée. Il n'est plus pour nous qu'un point à peine visible, mais nous restons comme fascinés, transportés hors de nous, perdus dans des espaces que nos sens ne perçoivent plus. Cependant il reparaît, et à mesure qu'il se rapproche, nous sommes rendus au sentiment de la réalité. Il se pose sur le sommet d'un roc escarpé. Admirons-le maintenant. Que sa pose est noble et fière! Son plumage n'est ni brillant ni varié comme celui du paon, ni éclatant comme celui du cygne; il est brun, et ne reluit que faiblement, comme le bronze. La position de son

corps est presque droite, et de ses serres nerveuses il s'appuie sur les bords du rocher. Sa tête, admirablement proportionnée, a une expression saisissante de grandeur, de force et de courage. Son œil étincelant est ombragé par un sourcil saillant; son bec, d'abord droit, puis recourbé, est largement fendu à la base. Il regarde fixement le soleil et semble défier ses rayons. Sa voix est grave; son cri jette la terreur parmi les animaux dont il fait sa pâture. Ses ailes énormes, repliées autour de lui, n'enlèvent rien à la sévère simplicité de ses contours. Ses tarses emplumés ajoutent à la facilité avec laquelle l'œil suit les lignes qui dessinent ses formes à la fois arrêtées et coulantes. Tout en lui respire la majesté, la domination, la puissance et la magnanimité.

De même que l'aigle est le roi des airs, le lion est le roi de tous les animaux qui habitent la terre. Il doit sa royauté à sa force, à sa figure imposante et à la majesté de sa démarche. Sa taille n'est ni excessive, ni déformée, ni lourde, ni ramassée, comme celle de la plupart des quadrupèdes; elle est régulière et bien proportionnée; ses mouvements sont aisés et ses contours agréables. Une crinière recouvre sa tête et ses épaules; sa physionomie est grave, et il y a dans son regard quelque chose de soucieux et de réfléchi comme le reflet d'une âme qui reste indifférente au milieu des grandeurs. « Le lion a l'air noble, dit Buffon; la hauteur de ses jambes est proportionnée à la longueur de son corps; l'épaisse et grande crinière qui couvre ses épaules et ombrage sa face, son regard assuré, sa démarche grave, tout semble annoncer sa fière et majestueuse intrépidité. » On lui conteste le courage et la magnanimité dont l'imagination des peuples l'a gratifié; mais la dignité de son maintien, la noblesse de son regard, la grandeur et la mâle beauté de ses formes, en feront toujours le symbole le plus complet de ces qualités morales de la nature humaine.

Mais il est un autre animal qui réunit au plus haut degré la beauté de la forme et la beauté expressive. Fait pour vivre avec l'homme, il s'associe à ses travaux, à sa puissance et à sa gloire. Nous avons nommé le cheval, la plus belle création du règne animal.

Le cheval arabe nous présente le type le plus parfait de son espèce. Son port est noble, sa taille moyenne, mais pleine de majesté. Ses mouvements sont d'une admirable souplesse. Il réunit la force et la beauté. Plus élancé que le lion, il n'a pas moins que lui l'aspect fier et la démarche majestueuse ; mais il a de plus la grâce du maintien et l'élégance des contours. La position de son corps est horizontale; ses jambes fines et d'égale longueur ont une vigueur et une flexibilité qui ôtent toute idée d'une disproportion avec le reste du corps. Il ne porte pas le col allongé et prolongeant la ligne des reins, comme l'âne et d'autres animaux ; mais il le redresse et tient la tête haute. L'encolure s'arrondit avec grâce et fait saillie à la partie inférieure, tandis qu'elle s'échancre et s'évide à la partie supérieure. Sa tête, petite et délicate, est bien attachée; elle est couronnée par des oreilles courtes, redressées, très-écartées à la base et se rapprochant par le haut. Une crinière soyeuse flotte sur ses épaules et laisse passer quelques mèches entre les deux oreilles. Son front est large, ses yeux grands, vifs et brillants; sa bouche bien découverte est peu fendue ; ses lèvres sont mobiles et sa mâchoire inférieure est étroite. Ses naseaux ouverts laissent échapper son souffle avec force. Son large poitrail sépare des épaules sèches, libres et musculeuses. Son dos se creuse légèrement et sa croupe s'arrondit en des contours pleins et assurés. Sa queue, au niveau des reins, se courbe élégamment; ses longs crins flottent jusqu'à terre. Ses flancs sont évidés. Ses jambes sèches laissent voir les tendons et les muscles se dessiner fortement mais sans maigreur. Ses pieds petits, lisses et durs s'appuient à terre avec sûreté. Ses formes fines, sveltes et élancées offrent un ensemble plein de noblesse et d'élégance, aussi éloigné de la raideur du cheval anglais aux lignes presque droites, que de l'épaisseur du cheval de trait dont les contours trop arrondis ne s'écartent pas moins de la beauté. Les formes du cheval arabe sont la plus ingénieuse application qui se puisse concevoir de la ligne ondoyante. Ses proportions exactes et parfaites peuvent être déterminées avec une extrême précision. Enfin, sa couleur, qui est en général uni-

forme sans exclure la diversité, est tantôt d'un gris-pommelé ou d'un brun ardent, tantôt d'un noir luisant relevé par quelques taches blanches au front et aux pieds. Les reflets argentés ou bronzés de sa robe et de son crin ajoutent beaucoup à la beauté de ses formes et de sa couleur.

La ligne ondoyante, qui domine dans les formes du cheval, renferme déjà en elle l'ordre et la facile manifestation de la vie. Ces deux éléments de la beauté se retrouvent encore dans la disposition générale de son corps, de sa tête et de ses membres. Toutes les parties se fondent en des lignes onduleuses, se subordonnent entre elles avec simplicité et convenance. Mais l'élément vital se manifeste surtout par l'expression, qui est peut-être ce qu'il y a de plus beau dans cet animal. Son regard est fier et on lit dans ses yeux le courage et l'intrépidité. Sa bouche, qui s'entr'ouvre comme pour parler, ses narines qui se gonflent et semblent frémir à la moindre émotion, ses oreilles qui se dressent au bruit le plus léger, la flexibilité de son col, tout dans cette tête si admirablement dessinée exprime l'intelligence. Sa peau sensible frissonne au moindre attouchement, et sa queue qui se balance montre l'ardeur qui l'anime ou l'affection qu'il ressent. Voyez-le comme il est beau, noble et fier quand il s'avance plein de feu vers ses fougueuses compagnes. Il se redresse, le col renversé, la tête droite, les lèvres frémissantes, la crinière ondulant au souffle de l'air. Il marche en élevant les jambes avec grâce, et dans tous ses mouvements il semble montrer qu'il a la conscience de sa force et de sa beauté.

Mais c'est surtout lorsqu'une éducation affectueuse et libre a développé en lui toutes ses qualités naturelles, qu'il possède la beauté expressive à son plus haut degré. A l'état sauvage, ses mouvements sont désordonnés et brusques; ce n'est que lorsqu'il obéit à la volonté du cavalier qui le guide, qu'il montre cette vigueur concentrée, cet empire sur soi-même, cette dignité calme et forte qui le font admirer de tous. Il semble fier de cette association qui l'ennoblit bien loin de le dégrader; il se cabre doucement sous la main qui le flatte; il ramène la tête

et courbe le col comme s'il voulait faire honneur à celui qui le monte. Dans son regard à la fois doux et brillant, dans les plis de sa bouche qui frémit de bonheur, dans l'air noble et grave de sa tête repliée en avant, on lit une expression de tendresse, une attention et une docilité qui s'allient sans la détruire avec l'ardeur de son naturel bouillant. Il est doux et terrible à voir, disait Xénophon en parlant de ce cheval qui s'associe bien plus qu'il n'obéit à la volonté de son maître. Une seule âme semble, en effet, les animer; c'est en tous deux la même aisance, le même abandon, la même noblesse d'attitude. Le cavalier ne se tient pas raide et immobile; mais le corps un peu penché en avant, il repose sans contrainte sur le dos de l'animal; ses jambes depuis le genou pendent librement et se conforment aux mouvements de celui-ci. C'est une union intime entre eux. Toutes les lignes se marient, se fondent en un harmonieux accord. Le cheval marche lentement et en cadence; il lève moelleusement les jambes et les pose avec sûreté, avec grâce; il avance la poitrine, redresse fièrement la tête et porte la queue haute. Il prend l'allure qui lui est naturelle et qui fait si bien ressortir ses admirables proportions. Il est superbe, plein de feu, noble et généreux. « Le cheval, dit Xénophon, est, dans ses airs, une chose si belle, si gracieuse, si aimable, que, lorsqu'il s'enlève ainsi sous la main du cavalier, il attire les regards de tout le monde, il charme jeunes et vieux, on n'en peut détacher sa vue, on ne se lasse point de l'admirer. » Vivant avec l'homme, partageant ses périls et ses triomphes, il semble que la nature ne l'ait doué de tant de perfection et de grâce, que pour montrer que c'est pour nous que la beauté existe dans les choses extérieures.

De tous les êtres de la création matérielle, il n'en est point pour l'homme de plus beau que l'homme lui-même. Il est le principal objet de sa propre contemplation, celui qui exprime ou peut exprimer le mieux l'idée de la beauté qu'il a en lui. Autant il domine par la pensée tous les autres êtres, autant la beauté de ses formes l'emporte sur toutes celles qui se rencontrent dans la nature. Ses membres sont mieux proportionnés et offrent plus de

symétrie et d'ordre. Les lignes ondoyantes et serpentines ou lignes de la beauté et de la grâce, sont plus fréquentes chez lui. Les surfaces de son corps sont plus polies et plus douces. Enfin, sa couleur est cette couleur de chair que nous avons vue l'emporter sur toutes les autres, sinon par l'éclat, du moins par une heureuse diversité dans l'unité générale, par une sorte de transparence et par la vie qui s'y manifeste.

« Tout marque dans l'homme, dit Buffon, même à l'extérieur, sa supériorité sur tous les êtres vivants; il se soutient droit et élevé; son attitude est celle du commandement; sa tête regarde le ciel, et présente une face auguste sur laquelle est imprimé le caractère de sa dignité; l'image de l'âme y est peinte par la physionomie; l'excellence de sa nature perce à travers les organes matériels, et anime d'un feu divin les traits de son visage; son port majestueux, sa démarche ferme et hardie, annoncent sa noblesse et son rang; il ne touche à la terre que par ses extrémités les plus éloignées, il ne la voit que de loin, et semble la dédaigner; les bras ne lui sont pas donnés pour servir de piliers, d'appui à la masse du corps; sa main ne doit pas fouler la terre, et perdre, par des frottements réitérés, la finesse du toucher dont elle est le principal organe; le bras et la main sont faits pour servir à des usages plus nobles, pour exécuter les ordres de la volonté, pour saisir les choses éloignées, pour écarter les obstacles, pour prévenir les rencontres et le choc de ce qui pourrait nuire, pour embrasser et retenir ce qui peut plaire, pour le mettre à portée des autres sens. »

La ligne verticale est l'unité des lignes qui dessinent la forme corporelle de l'homme. Une pareille ligne divise le corps en deux parties parfaitement symétriques. Les points qui se correspondent de chaque côté sont placés sur des lignes parallèles qui coupent à angle droit la ligne médiane. Le tronc est situé au milieu des autres parties. La tête est libre; elle est placée à l'endroit le plus élevé et le plus apparent. Le cou la supporte et la dégage du corps. Le buste s'avance légèrement, et les bras pendent librement de chaque côté. Enfin, les deux membres inférieurs,

ame deux fortes colonnes, soutiennent le corps dans la posi-
ı qui lui est propre. Depuis le sommet de la tête jusqu'à
plante des pieds, l'œil suit une ligne flexible et ondulée qui
rime la vie dans la forme extérieure, comme les teintes
minées et la transparence de la peau la manifestent dans la
leur.

Il y a entre toutes les parties du corps une proportion et une
monie parfaites. Que par la pensée l'on allonge ou raccourcisse
membres, que l'on augmente ou diminue le volume du tronc;
immédiatement l'on est choqué comme d'un défaut évident, on
ıt que la beauté a disparu. Ce n'est pas là un effet de l'habitude,
l'habitude de voir des singes et des girafes ne nous empêche
ı de remarquer la disproportion de leurs membres et de déclarer
e par ce côté du moins ils manquent de beauté. Dans la forme
maine les principales parties sont entre elles dans des rapports
ıples et rigoureusement déterminés. Le corps entier se divise
quatre parties égales qui se terminent aux aisselles, au bas
tronc, au-dessous des genoux et à la plante des pieds. La tête
divise également en quatre parties, la première tombe au haut
front, la seconde aux sourcils, la troisième au bas du nez et la
ıtrième sous le menton. Le tronc, depuis la fossette du cou, se
rtage en trois parties égales qui se terminent au-dessous des
ons, puis au nombril et enfin au milieu du pénil. Depuis
ıaule jusqu'aux pieds on trouve encore trois divisions égales
erminées par des points fixes. Il en est de même des mains et
ı pieds. Si l'on prend la tête pour terme de comparaison, on
uve qu'elle est comprise huit fois dans la hauteur générale. Si
ı choisit la face, cette hauteur en comporte dix. Si l'on adopte
pied, il y est compris six fois. Enfin, la longueur et la largeur
différentes parties du corps sont des multiples ou des fractions
ples de la longueur de la tête, de la face ou du pied. Obser-
s, au reste, que ces diverses parties ne commencent et ne
ıssent à aucune section déterminée, mais qu'elles se fondent
e dans l'autre, se lient entre elles, et se pénètrent mutuelle-
ıt. L'œil qui suit le contour est ainsi forcé de poursuivre tou-

jours son mouvement, ce qui constitue pour les lignes l'élément vital de la beauté.

La beauté de la forme humaine résulte en outre d'un heureux mélange de la régularité de toutes les parties et du mouvement des lignes. L'ovale de la tête en se rétrécissant vers le bas entraîne le regard vers les autres parties du corps et donne du mouvement à la figure. Le front est vaste, un peu saillant, légèrement déprimé au milieu dans une direction transversale; son uniformité est interrompue par des protubérances placées sur la ligne médiane ou symétriquement de chaque côté. Les yeux sont grands, bien fendus et brillants, un peu enfoncés dans de larges orbites. Les paupières, garnies de longs cils régulièrement plantés, ont de douces inflexions. Les sourcils sont légèrement courbés, séparés l'un de l'autre et dessinés d'une manière bien distincte. Après s'être un peu infléchi à sa naissance, le nez descend en ligne droite; il est simple et régulier de forme, symétrique à son extrémité, et se dirige ensuite horizontalement; les ailes décrivent un sillon en demi-cercle, et les narines flexibles mais peu ouvertes, suivent à une petite distance le bord inférieur de la cloison qui les sépare. La bouche, lorsqu'elle est fermée, montre deux lèvres vermeilles qui se combinent avec régularité dans leurs contours ondoyants; la lèvre supérieure présente au milieu de sa longueur une gracieuse saillie qui est reçue dans une échancrure de la lèvre inférieure. Celle-ci a deux saillies latérales qui sont reçues à leur tour dans deux échancrures correspondantes de la première. Elles se réunissent ensuite, sans quitter la ligne horizontale, en une commissure cachée dans un pli agréable, à peu près sur le prolongement d'une ligne verticale abaissée de la pupille de chacun des yeux. Quand la bouche est entr'ouverte, elle laisse voir deux rangées de dents blanches, brillantes et placées symétriquement. Les joues sont grandes, unies, pleines et soutenues; elles prennent naissance très-haut sous les yeux et se lient au cou par une ligne non interrompue dans sa flexion. Des sillons plus ou moins marqués, les séparent du nez, de la bouche et du cou. Le rouge et le blanc s'y fondent en teintes légères et

délicates. Le menton termine régulièrement l'ovale de la tête; il n'est ni trop rond, ni trop effilé, ni carré, ni relevé, mais il s'arrondit gracieusement et présente parfois un léger méplat sur le devant. Les détails de la face appellent sur le côté de la tête des lignes qui diversifient l'uniformité des plans; nous y trouvons l'oreille, sorte d'arabesque qui offre une habile combinaison de la ligne courbe et de la ligne ondoyante. Sa dimension doit être moyenne; elle est au niveau du nez dont elle ne dépasse pas la longueur et elle s'écarte fort peu de la tête. Le crâne a un certain développement, mais subordonné à celui de la face. Les cheveux et la barbe encadrent le visage; et les premiers surtout, par les grandes masses et les lignes ondulées qu'ils présentent, augmentent la variété des contours sans en détruire la simplicité et la régularité; ils ajoutent au mouvement visuel des lignes, pour former un ensemble où nous reconnaissons tous les caractères de la beauté sensible.

Le cou est une colonne élégante qui supporte la tête. Il est plein et uni, diversifié par les contours d'un faisceau de muscles qui se joignent vers la base et par la saillie du larynx. Il est dessiné sur le côté par une belle ligne ondoyante qui part de l'oreille et va aboutir à l'épaule. Derrière on remarque une fossette et une surface légèrement arrondie. La grâce du cou résulte de la simplicité de ses lignes et de la facilité de ses mouvements. Le buste se distingue aussi par de belles lignes et de belles surfaces parmi lesquelles nous citerons la région mammaire terminée en haut par les lignes un peu ondoyantes de la clavicule, et en bas par une ligne transversale légèrement courbée. Une fossette près de l'épaule diversifie cette large surface plate. Les épaules ont une apparence carrée, mais arrondie sur les bords. La région sous-mammaire est un peu bombée et offre sur le côté une belle ligne courbe qui, prolongée par le plan charnu du grand oblique, devient ondoyante. L'abdomen est ferme et peu saillant; il s'arrondit gracieusement autour du nombril et du pubis. Des saillies et des dépressions qui se fondent doucement, des sillons onduleux et légèrement marqués, constituent la beauté de cette partie

du corps. Enfin, le dos est beau par ses formes soutenues, par les grandes masses des omoplates, des trapèzes, du dorsal et des lombaires, par les douces inflexions de l'épine dorsale et par les surfaces arrondies et les lignes courbes qui le terminent.

Les membres supérieurs chez l'homme ont moins de beauté que les autres parties. Les saillies et les dépressions y sont brusques, les surfaces petites et fortement contournées, les lignes très-mouvementées. Cependant le bras, pendant le long du corps, donne une assez belle ligne ondoyante depuis l'épaule jusqu'au poignet. La main est un véritable chef-d'œuvre de mécanique, mais chez l'homme sa beauté a été visiblement subordonnée à son utilité. Bornons-nous à dire que c'est surtout par la régularité et par des lignes très-sobres de mouvement que la main est belle, la complication des parties qui la composent devant être contrebalancée par des formes simples et des contours presque droits. Bien que les membres inférieurs correspondent rigoureusement aux membres supérieurs par leurs principales divisions, leur étendue les rend plus susceptibles de beauté que ceux-ci. Depuis la hanche jusqu'au pied on voit une grande ligne ondoyante; celle que dessine la surface interne de la cuisse et de la jambe est moins simple et, par suite, moins élégante. La surface antérieure, que l'on ne peut bien apprécier que de profil, offre une courbure un peu convexe, au milieu de laquelle se montre la saillie bien marquée, mais adoucie de la rotule. La surface postérieure présente une dépression au jarret et un relief fortement dessiné au mollet, puis une nouvelle dépression au bas de la jambe. Le pied s'attache finement à la jambe comme la main au poignet; le dégagement des lignes en cet endroit donne le sentiment d'une certaine facilité dans les mouvements. La remarque que nous avons faite à l'égard de la main, lui est applicable, bien qu'il soit moins compliqué qu'elle; sa beauté exige, outre la régularité, des contours simples et des lignes qui n'offrent que peu de convexité.

Ajoutons ici que, pour que la figure humaine soit belle, avant tout elle doit présenter, dans son ensemble et dans chacune de ses parties, le caractère de l'unité. Ce caractère n'est presque jamais

complétement réalisé dans la nature. Bien que des indices nombreux prouvent que l'unité est une règle générale de la formation des êtres organiques, les artistes et les personnes qui savent observer ne la constatent que bien rarement en eux. C'est la raison plus que l'expérience qui l'indique. La raison, en effet, n'est satisfaite que lorsqu'elle rencontre l'unité. La beauté exige donc que les mêmes inflexions de la ligne se retrouvent dans tous les contours. Si l'ovale de la tête est arrondi, les autres parties du corps devront l'être également; s'il est au contraire allongé, il faudra que ces parties le soient aussi. La même chose doit se dire de la chair et de la couleur. Si le caractère de la chair est d'être souple et délicate, il faudra le retrouver partout; il en sera de même si elle est ferme, forte et élastique. Un teint brun ou sanguin exige des cheveux noirs ou foncés; un teint clair et rosé veut des cheveux blonds. C'est l'unité qui achève la beauté, parce qu'elle est à la fois le principe de l'ordre et l'empreinte la plus forte de la vie qui relie entre elles toutes les parties de l'être.

Si l'homme nous offre déjà dans ses formes corporelles une réalisation si complète de la beauté physique, que dirons-nous de la femme dont un poète a dit : jamais objet si beau n'embellit la nature! La femme est plus belle que l'homme, et l'aveu que celui-ci en a fait dans tous les âges et dans tous les lieux, est une des preuves les plus convaincantes de l'existence d'une notion absolue du Beau. Si la beauté ne résultait que de la perfection de chaque être dans son espèce, l'homme aurait sa beauté propre comme la femme aurait la sienne, et toute comparaison entre eux sous ce rapport deviendrait impossible. Il n'en est rien cependant; la similitude des formes, malgré la différence des caractères, rend la comparaison inévitable. Or, de même que nous choisissons entre tous les animaux et entre toutes les fleurs, nous choisissons entre l'homme et la femme. C'est à celle-ci que, sans hésiter, nous accordons la palme de la beauté. Quelle est donc la raison de ce choix? Par quelles modifications de la forme, des proportions et de la couleur, la femme a-t-elle mérité d'être considérée comme la plus belle moitié du genre humain?

En général, la femme est plus petite que l'homme. Les proportions sont différentes pour quelques parties. Sa tête est plus petite, son cou plus long, ses épaules plus étroites, son torse plus allongé, ses hanches plus larges, ses jambes et ses cuisses plus courtes, ses mains et ses pieds moins longs et plus étroits. Pour ce qui concerne les formes, ses os sont plus délicats et moins anguleux : ils ne présentent pas ces brusques retours que déguise mal chez l'homme l'épaisseur des téguments. Ses muscles sont plus grêles : un tissu cellulaire plus abondant les recouvre, adoucit le passage d'une saillie à une autre et donne à tous ses contours quelque chose de plus doux et de plus moelleux. On ne trouve pas chez elle les formes heurtées et quelquefois tranchantes de l'homme.

L'ovale de son visage a une plus grande régularité. Son front plus lisse ne présente pas des dépressions et des protubérances aussi marquées que celui de l'homme. Son nez plus finement dessiné se creuse moins à la racine; les cartilages en sont plus minces, les ailes moins prononcées. Ses yeux ont plus de douceur, quelque chose de plus velouté. Ses paupières et ses sourcils sont plus légèrement contournés, ses joues plus unies et plus pleines. Ses cheveux, beaucoup plus longs et plus souples, sont sa plus belle parure. Son cou mieux arrondi, plus dégagé et plus svelte, offre des sillons délicats aux endroits où les muscles exécutent leurs mouvements. La ligne de ses épaules est plus coulante, plus allongée. Un contour gracieux décrit sa gorge; il est à peine interrompu par les clavicules et il va se perdre doucement dans les formes arrondies des seins. Sa poitrine un peu bombée sur le devant, est plus resserrée sur les côtés; sa ceinture a plus de finesse et de souplesse, ce qui fait ressortir davantage encore ses hanches plus volumineuses. Néanmoins la ligne tracée par les obliques se lie insensiblement à celle des cuisses, ce qui produit un contour léger depuis le haut de la poitrine jusqu'aux membres inférieurs. Son dos présente aussi de plus grandes beautés; la ligne de la colonne dorsale est plus douce et plus flexible, les différents plans que forment les muscles sont mieux fondus, les

formes plus soutenues et plus pleines, enfin les deux fossettes au bas des reins sont plus apparentes et ajoutent encore à la grâce de toute cette partie. Ses bras n'ont pas les saillies de ceux de l'homme; de grandes lignes ondoyantes les décrivent, et le coude est plus arrondi. Un léger pli à la saignée, deux petites fossettes à la surface postérieure et une petite échancrure sur le côté, sont pour ainsi dire les ornements d'un beau bras. Les membres inférieurs de la femme offrent comme ceux de l'homme de grandes lignes largement dessinées, mais elles se fondent mieux l'une dans l'autre. Les formes sont plus arrondies, les inflexions plus douces; la rotule moins marquée a, comme le coude, deux légères fossettes; le jarret est moins ressenti; le renflement des mollets a des contours plus moelleux et le bas de la jambe plus d'élégance et de simplicité. Enfin, les extrémités sont plus effilées et leurs attaches plus délicates et plus fines.

La carnation des femmes est aussi beaucoup plus belle. Tantôt elle est d'une blancheur éblouissante et d'un éclat diaphane auxquels s'associent des teintes rosées; tantôt elle est ombrée, d'un ton chaud et vigoureux; tantôt enfin légèrement pourprée, mais tempérée par le blanc de la peau. Leur chair est en général plus souple, plus délicate et plus élastique, leur peau plus lisse et plus douce au toucher.

Nous avons tâché de découvrir ailleurs quel est le but providentiel de la beauté accordée à la femme. Cette beauté sert de stimulant à l'union, à l'amour et par suite aussi à la justice dans l'humanité; elle sollicite la génération spirituelle et corporelle. Essayons d'en rechercher ici les éléments.

Ceux qui placent le principe du beau exclusivement dans l'utilité et la convenance ne pourront l'expliquer. Il est impossible, en effet, de soutenir que la structure, la constitution et la forme extérieure de la femme sont mieux appropriées au but qui lui est assigné, à ses fonctions et à son rôle dans l'humanité, que celles de l'homme ne le sont aux siens. Sous ce rapport tout ce qui sort des mains du créateur est également bon et parfait dans son ordre, relativement à sa destination; nous ne parlons pas ici de la

déchéance postérieure qui a pu peser sur quelques êtres de la création plus que sur d'autres. Le système qui n'admet que la convenance et l'utilité ne peut donc expliquer la beauté de la femme. Celui qui voit le beau uniquement dans l'ordre, dans la proportion et la symétrie, est-il plus heureux? Évidemment non, car il est tout aussi impossible de prétendre qu'il y a plus d'ordre, de mesure, de symétrie et de proportion dans les différentes parties du corps de la femme que dans celles du corps de l'homme. Enfin, le système qui attribue le beau à l'expression seule, pourra-t-il donner cette explication? Outre que ce système confond ce qui doit être distingué, la beauté plastique et la beauté expressive, il suffit d'y songer un instant pour se convaincre de son impuissance à donner raison de la beauté de la femme. A l'homme appartient surtout l'intelligence; à la femme le sentiment. En général, il y a chez l'homme plus d'expression permanente, plus de traits de caractère que chez la femme, parce qu'il pense davantage et que la pensée a une action plus constante et par suite plus profonde sur les traits du visage et sur les attitudes du corps, que les passions et les sentiments isolés, de leur nature plus fugitifs. Il se peut qu'à cause de la mobilité de ses traits et de la facilité avec laquelle elle exécute tous ses mouvements, la femme puisse exprimer plus exactement que l'homme ce qu'elle ressent; mais ce ne serait là qu'une beauté passagère, et l'expérience au contraire constate en elle une beauté permanente. Dans ce système il faudrait accorder la palme de la beauté à l'homme, ce qui est contredit par l'évidence et par le témoignage unanime des peuples et des générations. Tous ces systèmes ne peuvent donc donner une raison satisfaisante de la beauté physique de la femme; ils conduisent ou à la nier ou à lui substituer un autre genre de beauté.

Essayons à notre tour d'expliquer cette difficulté. La beauté, avons-nous dit, c'est l'ordre animé ou vivant. Au premier aspect les objections que nous venons de faire aux systèmes exclusifs, semblent se réunir contre nous. Mais un examen attentif montre bientôt qu'en réalité elles ne nous atteignent pas.

L'ordre et l'activité ne sont pas pour nous deux éléments qui

viennent en quelque sorte se juxta-poser pour constituer la beauté; ils sont indissolublement unis et doivent se retrouver partout dans l'ensemble comme dans les détails; ils forment en un mot une unité qui est le Beau. Or, par la nature des lignes et des surfaces qui composent les formes extérieures de la femme, par les qualités particulières de sa carnation, on reconnaît en elle plus que chez l'homme, cette union intime des deux éléments de la beauté.

Chez la femme, en effet, les lignes sont mieux fondues et leur mouvement plus facile; ce qui provient tout à la fois de la forme des os, de la disposition des muscles et des nerfs, de la graisse qui les recouvre et de la flexibilité de la peau. Celle-ci est plus soyeuse et plus douce. Enfin, le teint a quelque chose de plus vif et de plus transparent; l'incarnat en est plus éclatant, et les émotions intérieures s'y peignent avec plus de rapidité.

« La peau des personnes du beau sexe, dit Hogarth, est en général potelée avec un certain degré d'élégance, ce qui produit des fossettes dans toutes les jointures du corps,... caractère qui les distingue si parfaitement de l'homme le plus beau, même dans la fleur de l'adolescence. C'est cette qualité particulière de la peau, jointe aux formes plus coulantes et plus arrondies des muscles qui produit cette variété qu'on remarque dans tout le corps, avec un petit nombre de parties plus élégamment unies ensemble, et avec une belle simplicité, laquelle donne cette admirable tournure à la figure de la femme et qui sert si bien à distinguer la Vénus de l'Apollon pythien même (1). »

Si l'on se rappelle ce que nous avons dit plus haut en analysant la beauté des lignes, des surfaces et des couleurs, on comprendra d'où vient la beauté physique de la femme. Considéré à part, l'homme offre dans ses formes autant d'ordre et de proportion, autant de vie et de mouvement que la femme; mais on ne trouverait pas en lui au même degré que chez elle l'union de ces deux éléments jusque dans les moindres contours, jusque dans les nuances les plus fugitives du teint. D'où vient, en effet, que

(1) Hogarth, *Analyse de la Beauté*, t. I, p. 142

cette ligne du profil ou de la gorge nous plaît tant chez la femme, si ce n'est parce qu'à l'ordre se joint une ondulation qui force le regard à en suivre le mouvement? D'où vient que cette teinte des joues ou des lèvres, des yeux ou du front, semble rayonner au dehors et qu'elle nous ravit d'admiration, si ce n'est encore parce que sa transparence nous permet en quelque sorte de voir circuler la vie sous l'épiderme? C'est donc à l'union intime, à l'unité des deux éléments de l'ordre et de l'activité, jusque dans les moindres détails de la forme et de la couleur, que la femme doit sa beauté.

Par ses qualités morales, la femme se distingue de l'homme, et cette différence se traduit au dehors par certains caractères de la physionomie, de l'attitude et de la démarche. Mais on ne pourrait d'après cela faire une distinction absolue entre eux. Si l'homme s'élève aux idées générales, s'il sait se dévouer pour des principes et pour l'humanité, si le sentiment de la justice est plus vif en lui, parce qu'il perçoit mieux l'idée de rapport qui en fait l'essence; la femme n'est pas moins digne d'admiration par son attachement et son dévouement; elle aussi sait se sacrifier pour autrui. Kant veut que l'homme soit sublime et la femme belle (1). Pour tout ce qui tient aux sentiments, la femme peut être aussi sublime que l'homme; mais son rôle se bornant à la vie privée, sa grandeur se cache et ne frappe pas comme celle de ce dernier. Il faut chercher son mérite; ce n'est que dans de rares circonstances que l'on découvre ce qu'il y a souvent de véritablement sublime en elle, de beau et de grand dans l'expression de ses traits.

Nous touchons ici à une nouvelle face de la beauté humaine: la beauté de l'expression. Cette beauté est distincte de celle que nous venons d'analyser, et nous avons vu la même distinction dans les êtres des différents règnes de la nature. Mais tandis que dans ceux-ci la beauté expressive n'est qu'indirecte, puisqu'elle ne résulte que de l'analogie qui existe entre les forces physiques ou vitales et la force spirituelle; dans l'homme, elle est directe.

(1) Kant, *Observations sur le sentiment du Beau et du Sublime*. A la suite de la *Critique du jugement*, trad. de M. Barni, t. II, p. 273 et suiv.

Par l'intime union de l'âme et du corps, ce qui se passe dans la première se répercute dans le second, et celui-ci l'exprime dans le véritable sens du mot. La beauté morale, qualité du principe spirituel en nous, se manifeste donc dans la substance corporelle à laquelle nous sommes unis, par des caractères particuliers que nous devons examiner à leur tour.

La beauté physique dans l'homme est relevée par la beauté de l'expression. Son âme brille dans ses yeux, resplendit sur son front, dans son attitude, dans son air, dans son port, dans tous ses mouvements. Il commande à son corps. Sa pensée, les sentiments qui l'animent semblent le pénétrer tout entier et l'entourer d'une auréole de gloire. Il se lève, et la majesté éclate dans le moindre de ses gestes; il promène ses regards autour de lui, et le feu qui s'en échappe paraît le transfigurer; il marche, et chacun de ses mouvements porte l'empreinte de sa pensée. Rien de pareil ne se voit dans les autres êtres de la nature.

On a prétendu que la beauté expressive est incompatible avec la régularité qu'exige la beauté physique, et ainsi on a voulu établir entre ces deux espèces de beautés une ligne de démarcation absolue pour leur appliquer des règles différentes. Il est facile de montrer que cette opinion ne repose que sur une confusion d'idées. Toute expression des sentiments n'est pas indistinctement belle, quoiqu'elle puisse nous intéresser beaucoup plus que la seule beauté plastique sans aucune expression déterminée. D'un autre côté, la régularité seule ne suffit pas; la beauté purement physique du corps et du visage exige en outre une certaine souplesse, une certaine facilité dans les mouvements. C'est par cette dernière qualité surtout que la beauté physique non-seulement peut s'allier dans l'homme à la beauté expressive, mais qu'on peut dire qu'elle en est le moyen le plus direct. Comment, en effet, avec un corps difforme, avec un visage irrégulier et sans mobilité exprimer les sentiments les plus élevés de l'âme? Sans doute, on a vu l'esprit vaincre la matière dans certaines natures contrefaites. Malgré son extérieur disgracieux, Socrate, par exemple, a su exprimer par ses traits, par ses gestes et par ses

cette ligne du profil ou de la gorge nous plaît tant chez la femme, si ce n'est parce qu'à l'ordre se joint une ondulation qui force le regard à en suivre le mouvement? D'où vient que cette teinte des joues ou des lèvres, des yeux ou du front, semble rayonner au dehors et qu'elle nous ravit d'admiration, si ce n'est encore parce que sa transparence nous permet en quelque sorte de voir circuler la vie sous l'épiderme? C'est donc à l'union intime, à l'unité des deux éléments de l'ordre et de l'activité, jusque dans les moindres détails de la forme et de la couleur, que la femme doit sa beauté.

Par ses qualités morales, la femme se distingue de l'homme, et cette différence se traduit au dehors par certains caractères de la physionomie, de l'attitude et de la démarche. Mais on ne pourrait d'après cela faire une distinction absolue entre eux. Si l'homme s'élève aux idées générales, s'il sait se dévouer pour des principes et pour l'humanité, si le sentiment de la justice est plus vif en lui, parce qu'il perçoit mieux l'idée de rapport qui en fait l'essence; la femme n'est pas moins digne d'admiration par son attachement et son dévouement; elle aussi sait se sacrifier pour autrui. Kant veut que l'homme soit sublime et la femme belle (1). Pour tout ce qui tient aux sentiments, la femme peut être aussi sublime que l'homme; mais son rôle se bornant à la vie privée, sa grandeur se cache et ne frappe pas comme celle de ce dernier. Il faut chercher son mérite; ce n'est que dans de rares circonstances que l'on découvre ce qu'il y a souvent de véritablement sublime en elle, de beau et de grand dans l'expression de ses traits.

Nous touchons ici à une nouvelle face de la beauté humaine: la beauté de l'expression. Cette beauté est distincte de celle que nous venons d'analyser, et nous avons vu la même distinction dans les êtres des différents règnes de la nature. Mais tandis que dans ceux-ci la beauté expressive n'est qu'indirecte, puisqu'elle ne résulte que de l'analogie qui existe entre les forces physiques ou vitales et la force spirituelle; dans l'homme, elle est directe.

(1) Kant, *Observations sur le sentiment du Beau et du Sublime*. A la suite de la *Critique du jugement*, trad. de M. Barni, t. II, p. 273 et suiv.

Par l'intime union de l'âme et du corps, ce qui se passe dans la première se répercute dans le second, et celui-ci l'exprime dans le véritable sens du mot. La beauté morale, qualité du principe spirituel en nous, se manifeste donc dans la substance corporelle à laquelle nous sommes unis, par des caractères particuliers que nous devons examiner à leur tour.

La beauté physique dans l'homme est relevée par la beauté de l'expression. Son âme brille dans ses yeux, resplendit sur son front, dans son attitude, dans son air, dans son port, dans tous ses mouvements. Il commande à son corps. Sa pensée, les sentiments qui l'animent semblent le pénétrer tout entier et l'entourer d'une auréole de gloire. Il se lève, et la majesté éclate dans le moindre de ses gestes; il promène ses regards autour de lui, et le feu qui s'en échappe paraît le transfigurer; il marche, et chacun de ses mouvements porte l'empreinte de sa pensée. Rien de pareil ne se voit dans les autres êtres de la nature.

On a prétendu que la beauté expressive est incompatible avec la régularité qu'exige la beauté physique, et ainsi on a voulu établir entre ces deux espèces de beautés une ligne de démarcation absolue pour leur appliquer des règles différentes. Il est facile de montrer que cette opinion ne repose que sur une confusion d'idées. Toute expression des sentiments n'est pas indistinctement belle, quoiqu'elle puisse nous intéresser beaucoup plus que la seule beauté plastique sans aucune expression déterminée. D'un autre côté, la régularité seule ne suffit pas; la beauté purement physique du corps et du visage exige en outre une certaine souplesse, une certaine facilité dans les mouvements. C'est par cette dernière qualité surtout que la beauté physique non-seulement peut s'allier dans l'homme à la beauté expressive, mais qu'on peut dire qu'elle en est le moyen le plus direct. Comment, en effet, avec un corps difforme, avec un visage irrégulier et sans mobilité exprimer les sentiments les plus élevés de l'âme? Sans doute, on a vu l'esprit vaincre la matière dans certaines natures contrefaites. Malgré son extérieur disgracieux, Socrate, par exemple, a su exprimer par ses traits, par ses gestes et par ses

attitudes, les sentiments nobles et généreux qui remplissaient son âme. Mais la beauté physique, s'il en avait été doué, lui eût-elle nui sous ce rapport? On ne saurait le prétendre. D'ailleurs, sans adopter tout ce que les physionomistes ont dit sur la relation du physique et du moral dans l'homme, on peut invoquer l'accord qui existe entre eux pour proclamer que la régularité et la proportion dans les différentes parties du corps aussi bien que dans les traits de la physionomie, sont l'indice des qualités les plus belles de l'âme. Pour ne citer ici qu'au hasard, ce n'est certes pas dans un front fuyant, dans des yeux éteints, dans une mâchoire proéminente, dans un dos voûté ou des jambes cagneuses que l'on verra l'image de la noblesse et de la dignité de l'être pensant.

Nous avons vu ailleurs que les caractères moraux résultent de la répétition constante de certains sentiments dans l'âme. C'est une sorte de pli que nous prenons peu à peu, soit par l'effet du développement des sentiments innés, soit par la force de notre volonté ou de l'éducation. Un caractère moral n'est beau que lorsque nous retrouvons en lui l'ordre et la facile manifestation de la vie spirituelle, bien que l'un ou l'autre de ces éléments puisse prédominer. Ainsi, la bonté, la sérénité de l'âme, la noblesse, la dignité, la franchise, la constance et la gravité, sont des caractères moraux où domine particulièrement l'élément d'ordre de la beauté, tandis que c'est l'élément d'activité qui se manifeste surtout dans les caractères enjoués, aimables, vifs, ardents, ou même mélancoliques. Tous les caractères qui dénotent le trouble de l'âme ou l'activité spirituelle détournée de son but, sont moralement laids; nous citerons comme exemples la méchanceté, la bassesse, la brutalité, l'avarice, l'orgueil et l'hypocrisie. La première condition de la beauté d'une expression permanente dans la nature physique de l'homme, c'est donc d'avoir pour fondement un caractère moralement beau. Or, il est facile de voir que l'ordre et le libre développement de la vie de l'âme, ne pourraient se manifester pleinement par le désordre dans la forme extérieure et par l'engourdissement de la force vitale.

L'expression chez l'homme résulte directement de l'empire de

l'âme sur le corps. « On croit, dit J.-J. Rousseau dans son Émile, que la physionomie n'est qu'un simple développement des traits déjà marqués par la nature; pour moi, je penserais que, outre ce développement, les traits du visage d'un homme viennent insensiblement à se former et à prendre de la physionomie par l'impression fréquente et habituelle de certaines affections de l'âme. Ces affections se marquent sur le visage, rien n'est plus certain, et quand elles tournent en habitude, elles doivent y laisser des impressions durables. Voilà comment je conçois que la physionomie annonce le caractère, et qu'on peut quelquefois juger de l'un par l'autre, sans aller chercher des explications mystérieuses, qui supposent des connaissances que nous n'avons pas... De l'état habituel de l'âme résulte un arrangement de traits que le temps rend ineffaçable. Cependant, il n'est pas rare de voir des hommes changer de physionomie à différents âges. J'en ai vu plusieurs dans ce cas, et j'ai toujours trouvé que ceux que j'avais bien observés et suivis, avaient aussi changé de passions habituelles. »

Mais cette règle générale est bien loin d'être sans exception. Il arrive fréquemment que l'organisme trop fortement caractérisé par la nature, reste rebelle à l'action de l'âme. Alors, il y a désaccord entre l'extérieur et l'intérieur de l'homme et l'expression est fausse. C'est ainsi que l'on peut rencontrer une âme vicieuse associée à un organisme dont l'expression inspire la confiance et la sympathie, et réciproquement une belle âme emprisonnée dans un corps disgracieux ou unie à un visage dont les traits font naître une involontaire répulsion. Rien ne prouve mieux que ce fait d'expérience journalière, la dualité de nature dans l'homme et l'erreur de l'animisme. Ce n'est pas d'ailleurs le seul désaccord que nous pouvons constater. L'expression d'un caractère n'est pas toujours une en elle-même et empreinte avec force. Souvent dans une physionomie, il y a des traits indécis ou contradictoires, et quand cela arrive, nous ne pouvons lui reconnaître une beauté expressive. Pour que cette espèce de beauté apparaisse, il faudra donc que le caractère moral soit nettement

défini, et que toutes les parties du visage et du corps concourent à la produire, ce qui suppose à la fois l'ordre et l'activité se manifestant sans obstacle en vue d'un but déterminé. Si le but n'est que factice, si nous apercevons un défaut d'accord entre l'apparence et la réalité, cette beauté menteuse pourra souvent se transformer en laideur pour l'esprit. Enfin, il se peut aussi que l'expression de la laideur morale réunisse, d'une manière relative, tous les caractères de la beauté extérieure, tels que l'unité, l'ordre et l'énergique manifestation de la force vitale; mais alors nous n'admirons cette expression qu'au point de vue purement artistique et en faisant abstraction de la laideur morale prise en elle-même.

Ce que nous venons de dire de l'expression des caractères s'applique à l'expression des passions et des sentiments isolés, qui ne sont pour ainsi dire que les caractères en action. Un sentiment n'est beau que lorsqu'il présente de l'élévation et de la générosité, la première se rattachant à l'élément d'unité et d'ordre de la beauté, la seconde à son élément vital. Tous les sentiments et toutes les passions avec l'infinité des degrés d'intensité qu'ils comportent, se divisent en deux catégories, dont les principes sont l'expansion et la répulsion. Les divisions qui ont été présentées par Lebrun, Watelet, Dandré-Bardon et quelques autres écrivains, au point de vue des arts, se ramènent aisément à ces deux catégories. Une expression sera belle, si le sentiment qui en est l'objet est beau en lui-même, sous le rapport moral, et si tout dans les parties du visage et du corps concourt avec ordre et facilité à la produire. Il faudra donc à la fois la clarté et la simplicité, la vérité et la naïveté. Par la clarté et la simplicité, l'ordre et l'unité se trouveront empreints soit dans la succession des mouvements qui expriment le sentiment, soit dans leur simultanéité; c'est ainsi que l'on a cité, comme contribuant à l'expression générale de la douleur dans la statue du Laocoon, la contraction du pied gauche. Par la vérité et la naïveté, le sentiment se manifeste librement, sans éprouver cette espèce de contrainte qui résulte d'un calcul intéressé. Dans l'expression au moyen des

gestes, de la pose et de l'attitude, la beauté exige ce que les anciens ont nommé l'eurythmie, c'est-à-dire la convenance, l'ordre, la pondération, la mesure et l'harmonie. Enfin, dans l'expression des sentiments violents tels que le rire et les pleurs, il n'y aura de beauté que si l'être moral continue à se posséder et montre assez de force pour empêcher le désordre de se produire au dehors sur ses traits et dans ses gestes.

C'est surtout par la voix que l'homme parvient à exprimer ses sentiments. La voix humaine est susceptible de beauté physique et de beauté expressive, mais ces deux beautés sont distinctes et d'ordres différents. La beauté physique de la voix n'est que celle des sons. Par ce côté, l'homme l'emporte déjà de beaucoup sur tous les autres animaux. Les sons qu'il émet sont plus pleins et plus doux; le timbre de sa voix est plus agréable. Mais c'est par le langage et par le chant qu'il y a entre eux et lui une distance infinie. La parole et le chant sont les véritables modes d'expression de sa nature spirituelle, et il manifeste par eux ses idées et ses sentiments jusque dans leurs nuances les plus fugitives. Cependant, il n'y parvient qu'en faisant intervenir la réflexion, ce qui donne à cette espèce d'expression un caractère particulier qui nous force à en faire une étude spéciale.

Par l'expression spontanée, l'homme manifeste déjà au dehors sa nature spirituelle; mais il la manifeste d'une manière bien plus complète, lorsqu'après avoir sondé le monde de la pensée avec lequel il communique par ses idées et ses sentiments, il fait un choix judicieux des moyens extérieurs qu'il a à sa disposition, pour revêtir de formes sensibles l'idéal qu'il a saisi au dedans de lui-même. Cette expression réfléchie est la première condition de tout un ordre de productions de son activité spirituelle et de sa puissance sur la nature extérieure, dans lequel la beauté occupe une place très-importante. Cet ordre particulier de notre activité constitue l'*art* proprement dit. Nous allons l'étudier, surtout au point de vue de la réalisation de l'idée du Beau, dans ses principes généraux et dans quelques-unes des œuvres les plus célèbres qu'il a produites aux différentes époques de son développement.

CHAPITRE VIII.

—

DU BEAU DANS LES ARTS.

—

§ 1er. — Théorie générale des Beaux-Arts.

L'homme, par sa double nature, vit en communication deux mondes : le monde de l'idéal et le monde des sens. deux ont un charme qui le séduit; mais l'attrait de l'idéal est plus puissant pour lui; volontairement ou non, il le ch toujours, même dans son commerce avec la nature extéri Ces deux mondes, d'ailleurs, si souvent opposés, ont entr au fond une certaine correspondance, puisqu'ils sont créés deux sur le modèle des idées divines. C'est pourquoi la co plation de la nature, quand elle n'est pas contrariée pa discordances accidentelles ou par les préoccupations inféri de la vie matérielle, éveille en nous l'idée de l'infini; elle plonge dans une douce rêverie où notre pensée s'égare pa mais qui nous semble toujours, au plaisir délicieux qu'elle donne, comme l'air pur de notre véritable patrie.

La contemplation de la pensée en elle-même, est diffi l'homme. Ce n'est jamais qu'un éclair qui brille un instant, plus forts eux-mêmes, n'en peuvent longtemps supporter l' La nature est comme un voile qui ne laisse arriver à nos qu'une lumière affaiblie. Mais combien ce que nous trouvo

dehors est insuffisant à satisfaire le besoin d'idéal que nous sentons en nous! Quand les misérables intérêts de la vie, relâchant les liens de la tyrannie qu'ils exercent sur nous, nous permettent de lever les yeux et de mettre notre âme en communication avec les beautés de la nature, souvent elles s'évanouissent devant nous, et si nous les pouvons contempler, nous découvrons bientôt en elles tant d'imperfections que le plaisir qu'elles nous procurent amène une foule de déceptions. Tout change, tout disparaît en ce monde; notre désir de contempler la beauté reste seul toujours le même. Nous la cherchons partout, et si nous parvenons un instant à la saisir au dehors, nous sommes presque aussitôt désillusionnés, car notre pensée s'élève à l'infini au-dessus de la beauté extérieure et aperçoit en elle mille défauts qui troublent la jouissance que nous espérions goûter.

Cependant, si un rayon de l'idéal arrive parfois jusqu'à nous à travers la nature extérieure, il nous apparaît plus vivement, quoique d'une manière plus fugitive encore, dans nos semblables et dans les mille circonstances de la vie. Les grandes idées, les beaux sentiments se peignent sur les traits et dans les actions de l'homme, avec une force qui commande l'admiration. Mais ils ne brillent qu'un instant : l'homme meurt et les actions s'oublient. Dans les caractères les plus beaux, il est des taches que l'on voudrait voir disparaître; aux actions les plus nobles et les plus élevées, il se mêle presque toujours des intérêts qui en diminuent le prix. L'humanité et ses faiblesses se retrouvent par quelque côté au moins, dans la grandeur morale à laquelle nous pouvons atteindre ici-bas. Le calme et le bonheur dont il nous est donné de jouir sur la terre, ne sont jamais complets.

L'imagination, il est vrai, vient à notre secours; elle nous montre souvent des beautés où il n'y en a point; elle supplée à l'imperfection de la nature et de l'homme; enfin, par le souvenir, elle reproduit à nos yeux des choses perdues que nous aimions à contempler. Mais elle est bien mobile elle-même; l'accident le plus fortuit, un souffle, un rien, font évanouir ses beaux rêves. D'ailleurs, elle n'est pas également puissante chez tous, et elle

peut se refuser quelquefois à ceux qui sentent le plus vivement le besoin de contempler l'idéal. Pas plus que la nature, elle ne donne un aliment suffisant aux aspirations de notre âme.

Comment donc pourrons-nous satisfaire ce besoin d'idéal que nous sentons en nous, que nous sommes presque toujours impuissants à contempler directement dans la pensée, et que nous cherchons invinciblement à travers les formes imparfaites et changeantes de la nature ou les images mobiles de notre imagination? Comment rétablirons-nous cet accord que nous concevons devoir exister entre le monde des idées et celui des sens, mais que nous n'apercevons qu'à peine au dehors? Comment retrouverons-nous la perfection ou voilée ou détruite sur la terre, et atteindrons-nous à cette beauté supérieure que notre âme veut contempler? Comment enfin arrêterons-nous ces changements incessants, ces destructions rapides ou lentes que nous voyons s'accomplir autour de nous, et rendrons-nous permanentes pour l'esprit, la beauté sensible de la nature, les manifestations de l'âme dans les actions humaines? A toutes ces questions le génie de l'homme a répondu par l'art.

Cependant on entend souvent contester à l'art sa supériorité sur la nature. Les œuvres de l'art, dit-on, ne vivent point; celles de la nature, au contraire, sont vivantes; elles possèdent une force qui leur est propre et qu'il nous est impossible d'atteindre dans nos productions. La nature est l'ouvrage de Dieu; ce que l'art crée vient de l'intelligence bornée de l'homme. Pourquoi donc, dans son orgueil, la créature voudrait-elle non-seulement s'égaler à Dieu, mais prétendre le surpasser? Ces reproches sont injustes. Non, l'art n'est point une révolte de la créature contre Dieu; mais après la science dans l'humanité, c'est lui qui prouve le mieux la puissance infinie de l'Être suprême. Le pouvoir que l'homme possède, il l'a reçu de Dieu; le nier est folie et ne prouve rien contre l'art. Les œuvres de l'artiste sont inférieures peut-être à celles de la nature, si l'on compare leur subsistance réelle; elles leur sont égales au moins, et souvent supérieures, comme apparence sensible et comme manifestation de la pensée. C'est que les

unes et les autres sont faites d'après les idées dont la source est en Dieu et que nous saisissons au fond de nous-mêmes par nos propres idées. L'idéal est exprimé dans la nature sans doute, mais il l'est plus dans l'ensemble que dans les détails où le désordre est souvent manifeste, et l'ensemble nous échappe. Par l'art nous mettons l'idéal à notre portée en le concentrant pour ainsi dire sur un point. Par ce côté, l'œuvre d'art surpasse ce qui lui correspond dans la nature. L'artiste réunit, d'après une conception supérieure, ce qui est épars et disséminé au dehors, et, par cette réunion, il donne à ce qu'il produit une signification plus haute. Il lui donne aussi une vie propre, mais d'une autre nature que celle qui anime les choses extérieures. C'est la vie de l'esprit qui se manifeste directement dans les productions de l'art. En leur présence une génération d'idées et de sentiments s'opère en nous; l'action qu'elles exercent sur l'âme et sur l'imagination révèle par conséquent en elles une cause analogue à celle qui agit dans les choses de la nature, ce qui nous conduit à leur attribuer une vie particulière. Presque toujours d'ailleurs, cette espèce de vie est plus puissante sous ce rapport que celle qui réside dans les objets réels. L'art produit donc des œuvres supérieures par un côté au moins à celles de la nature.

Mais comment se peut-il, demande Gioberti, que l'homme déchu puisse surpasser par l'art le beau de la nature? A une seule condition, répond-il, c'est que son imagination et ses autres facultés soient restaurées, et elles ne peuvent l'être que par la lumière révélée. Il admet pour la raison humaine quelque chose qui ressemble à la création imparfaite du monde, complétée par le Verbe. Dieu aurait créé d'abord, selon lui, une intelligence vide et informe, et le Verbe serait venu donner ensuite à cette intelligence les idées et la réflexion en lui révélant le langage. Chez les nations païennes, le Beau n'était possible, ajoute-t-il, que parce qu'elles avaient conservé par la parole quelques vérités secondaires, quelques traces imparfaites de la révélation primitive.

Ce système aujourd'hui défendu par une école qui reconnaît

pour chefs De Maistre et De Bonald, ne saurait être admis. La prétendue révélation primitive sur laquelle il repose, est aussi contraire à la notion de la puissance divine et à l'essence de l'être spirituel, que la création imparfaite du monde à l'origine l'est au pouvoir créateur. Avec la pensée, l'être spirituel a reçu dès le premier moment de sa création, les idées et la réflexion, parce qu'elles le constituent et lui sont par conséquent aussi essentielles que la matière l'est à l'être matériel. Si l'homme est déchu, s'il s'est, en d'autres termes, volontairement éloigné de Dieu à qui il était uni au fond de lui-même, la séparation n'a jamais été complète, l'union a subsisté et devait subsister à quelque degré pour les individus et par suite pour les peuples et les races; sans elle l'homme livré à lui-même se fût anéanti. Or, ce lien quelque relâché qu'il fût, a permis aux nations païennes de s'élever à l'idéal et de le réaliser au-dehors. Sans doute, on conçoit que l'homme moderne fortifié au fond de lui-même, parvienne à saisir l'idéal mieux que ne le faisaient les Grecs eux-mêmes, qui, malgré la perfection de leurs œuvres restaient dans une sorte d'intermination, et ne dépassaient guère la beauté idéale de la forme sensible. Mais faire dépendre la perfection de l'art d'une révélation primitive du langage, est une erreur que démentent à la fois la raison et l'histoire.

Le panthéisme a cherché à expliquer la supériorité esthétique de l'art sur la nature en disant que Dieu agit par la pensée humaine beaucoup mieux que par la nature. On sait que dans ce système tel qu'il est professé de nos jours en Allemagne, Dieu est soumis au progrès. Il se manifeste d'abord d'une manière inconsciente dans la nature, puis il acquiert la conscience de lui-même dans l'humanité; il se possède alors comme esprit, et peut réaliser par l'art l'unité parfaite de la nature et de la pensée. Les œuvres de l'art sont donc supérieures à celles de la nature, bien qu'émanant les unes et les autres de la même force divine déposée dans l'esprit humain et dans la nature, parce que cette force est arrivée à un degré plus élevé de perfection dans les êtres intelligents et libres. L'artiste porte en lui Dieu devenu plus parfait et plus puissant.

ou plutôt il est lui-même la divinité sous sa forme la plus complète.

Une pareille conséquence tantôt admise ouvertement, tantôt déguisée avec plus ou moinsd'habileté, par les adeptes du panthéisme moderne, suffirait peut-être à réfuter cette doctrine. Cependant quelques mots pour en démontrer l'erreur ne seront pas inutiles ici, en présence surtout de ses progrès parmi les personnes qui s'occupent de nos jours des théories sur l'art et la littérature. Nous ne nions pas une action divine dans l'homme, mais nous repoussons, avec la conscience humaine, l'action exclusive que lui attribue le panthéisme. De plus, si Dieu se manifeste au fond de la pensée de l'homme, il s'y manifeste autrement mais non mieux que dans la nature. Celle-ci a été créée sur le modèle des idées divines exactement comme l'esprit humain. Ce que nous concevons à un moment donné, est supérieur à ce que nous trouvons dans la nature, parce que nous ne saisissons pas en elle, comme dans l'esprit, le général en même temps que le particulier, c'est-à-dire, l'infini. Dieu, au contraire, voit toute l'infinité des individus dans la nature; l'élément particulier y est pour lui adéquat à l'élément général, tous deux sont l'expression exacte et parfaite de sa pensée divine. Ce que nous essayons de faire dans l'œuvre d'art c'est de mettre cette expression à notre portée, en réalisant au dehors ce que nous concevons de plus parfait dans chaque genre. L'individu dans la nature n'épuise pas, en effet, toutes les qualités du genre; dans l'infinité des rapports possibles, ceux que nous rencontrons au dehors ne répondent pas toujours à ceux que nous concevons. Vivant dans le monde idéal de la perfection par notre union avec Dieu, nous saisissons en nous les qualités les plus parfaites ainsi que les rapports les plus élevés des esprits et des êtres matériels. C'est là ce que nous voulons exprimer par l'art. Il n'y a donc dans l'activité artistique rien de surnaturel et de divin ni au sens de l'école catholique, ni au sens de l'école panthéiste. C'est naturellement, en vertu de sa nature spirituelle et de son union intérieure avec Dieu, que l'homme conçoit un ordre supérieur à celui qu'il trouve, en un moment donné, réa-

lisé dans la nature et dans l'humanité, et c'est par une force qui lui est également naturelle qu'il reproduit au dehors l'idéal auquel il s'est élevé par la pensée.

La question de la supériorité de l'art sur la nature n'existe pas pour le sensualisme. Dans ce système, en effet, on nie les idées en nous et en Dieu; toutes nos connaissances dérivent de la sensation. Comment donc pourrait-il y être question d'idéal et de supériorité des œuvres de l'art sur celles de la nature? L'artiste ne peut qu'imiter les objets qu'il voit au dehors, et son mérite sera d'approcher le plus possible de l'apparence sensible. Le but de l'art dans ce système est donc l'imitation servile de la nature; aller au-delà c'est poursuivre des chimères. L'artiste s'égare lorsqu'il écoute la voix intérieure qui l'appelle dans une région plus élevée; il doit résolûment s'enchaîner aux sens, et revenir sans cesse à la nature, en dehors de laquelle il n'y a point de véritable beauté pour l'art.

Cette opinion est celle qui a été le plus généralement admise par les artistes anciens et modernes, sauf peut-être aux grandes époques de l'art grec. C'est que les artistes ne songent guère à s'élever jusqu'aux hautes conceptions de la philosophie sur la mission de leur art, et qu'habitués à emprunter à la nature les moyens d'exprimer leurs idées, ils négligent celles-ci, comme étant du domaine commun de l'humanité, pour ne s'attacher qu'à l'imitation des choses extérieures. Mais presque toujours aussi les grands artistes ont protesté par leurs œuvres contre leurs propres doctrines. On pourrait donc abandonner dans l'art le sensualisme à lui-même, si de fausses doctrines trop généralement répandues n'avaient pour conséquence d'égarer bien des talents naissants et d'empêcher dans la société l'action légitime que les arts sont appelés à y exercer.

On a cherché à réfuter le système de l'imitation servile de la nature, en montrant que même dans la peinture l'imitation exacte est impossible et que toujours pour imiter, l'artiste transforme. Mais ces réfutations déjà anciennes, reproduites aujourd'hui par la foule des critiques sans nouvel examen, ont perdu beaucoup de

leur valeur en présence des progrès modernes de la photographie. Or, personne n'ignore qu'une mauvaise réfutation ne fait que raffermir le système que l'on combat.

« En supposant que l'objet soit donné, dit Gœthe, que ce soit par exemple le plus bel arbre d'une forêt, reconnu comme le type le plus parfait de son espèce; pour métamorphoser cet arbre en son image, je tourne autour de lui, je cherche à le saisir par son plus beau côté, je me place à une distance convenable pour le voir parfaitement dans son ensemble, j'attends un jour favorable; et après tout cela, croyez-vous que beaucoup de ce qui appartient à l'arbre réel soit passé sur le papier (1)? »

« Voici un arbre, dit de son côté Töpffer, dont l'artiste peut compter les feuilles, et il est libre, je pense, de les imiter une par une, et telles que la nature les lui montre. Il ne le fait point cependant (2). »

Tout cela tombe à faux, car dans le système de l'imitation de la nature, on ne demande pas une reproduction réelle de l'objet extérieur, à l'exception de la vie physique, comme le serait, par exemple, un automate en cire, mais seulement la reproduction de l'apparence sensible telle que nous la saisissons, ou de l'image telle qu'elle vient se peindre sur notre rétine à la distance convenable pour percevoir l'ensemble de l'objet. Mais, ajoute Töpffer, la ligne n'existe pas dans la nature, et l'artiste rend sans cesse ce qu'il voit, par un moyen qu'il ne voit pas, par un moyen qu'il invente. « Il rend la fluidité par certains secrets de brosse ou de palette; la distance des objets par une atténuation de couleur, ou d'éclat, ou de détails; le mystère, par des apparences incertaines et profondes; la fraîcheur, par des transparences, la lumière par des oppositions. Mais puisque je parle de la lumière, quel rapport, dites-moi, entre cette ocre grossière, ou même ce blanc opaque et terreux que je vois là sur sa palette, et les fines clartés

(1) Gœthe, *Maximes et réflexions*, traduction par Sklover.

(2) Töpffer, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*. Paris, 1856, p. 153.

de l'aurore, ou le resplendissant éclat du soleil dans sa gloire? Et cependant, vous le savez, au moyen de ces grossières couleurs, qui ne sont qu'ombre et matière en comparaison de la lumière éthérée, il va produire sur vous les mêmes effets, les mêmes impressions que celle du couchant et que celle de l'aube (1). » Si ce n'est que de cette façon que le peintre transforme en imitant la nature, les partisans de l'imitation y consentiront sans difficulté, et ils montreront encore la photographie transformant, au même titre, les objets qu'elle reproduit. Lorsque par ce procédé on sera parvenu à fixer les couleurs avec la même vivacité qu'elles ont dans la nature, ce sera aussi par des moyens matériels différents de ceux qu'emploie celle-ci, et l'on rendra la lumière par des oppositions, comme le fait le peintre. Or, personne ne songe à contester que la photographie imite dans le sens le plus strict du mot.

Töpffer ne s'est pas arrêté à cet argument pour prouver que l'artiste, le poète et le musicien transforment, lorsqu'ils imitent la nature; il en a présenté un autre qui est vrai sans doute par un côté, mais qui est bien loin de l'être d'une manière absolue. Il est important dans le débat qui s'agite de restituer à cet argument sa véritable valeur.

« Si le peintre transforme au lieu d'imiter directement, dit-il, c'est uniquement parce qu'il cherche, non pas à représenter l'apparence réelle et visible des objets, mais à exprimer le sentiment poétique dont ces objets sont pour lui l'occasion... Un site réel a éveillé chez le peintre certaines impressions de doux, d'aimable, de gracieux, de riant, de pittoresque, et ce sont ces impressions seulement qu'il a voulu exprimer au moyen de l'imitation du site. Que s'ensuit-il nécessairement? C'est que le tableau ne dit que ce que le preintre l'a chargé de dire; c'est que, fait en vue d'exprimer des impressions, il ne réveille en vous que des impressions; c'est que, sans produire sur vous aucune illusion

(1) Töpffer, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*. Paris, 1856, p. 152.

matérielle, il reproduit néanmoins pour vous, et avec d'autant plus de vivacité, qu'il ne vise qu'à cela, le charme et plus que le charme de la scène réelle. Ainsi le peintre, pour imiter transforme. Et il transforme au lieu d'imiter directement, parce qu'il cherche, non pas l'imitation, mais l'expression de son sentiment poétique (1).

Il est incontestable que souvent un objet extérieur n'est pour l'artiste qu'un thème sur lequel il brode, et dont il modifie plus ou moins la représentation pour la faire servir à exprimer ses idées et ses sentiments. Mais dans la mesure de ce qu'il ajoute à l'imitation de l'objet, il est vrai aussi qu'il crée, qu'il invente, mais qu'il n'imite plus. Que l'on ne s'y trompe donc point. La question n'est pas de savoir si l'artiste peut faire servir l'apparence visible ainsi modifiée par lui, à l'expression de son sentiment poétique, mais de savoir si l'imitation pure et simple de la nature ne saurait éveiller en nous les mêmes impressions que l'artiste a éprouvées en présence des objets réels? Les sensualistes prétendent que cela se peut, et la photographie est venue de nouveau leur donner raison sur ce point.

On est parvenu de nos jours au moyen de ce procédé purement mécanique, à représenter avec une fidélité extrême les chefs-d'œuvre de la sculpture antique, et ces représentations produisent sur les spectateurs la même impression que les statues elles-mêmes. On peut se croire en présence de la Vénus de Milo, des statues ou des bas-reliefs du Parthénon, et l'illusion est complète. Le procédé ici n'ajoute rien au sentiment poétique exprimé par ces chefs-d'œuvre; il nous le fait retrouver intact dans la représentation. Or, si cela est vrai des œuvres de l'art, pourquoi n'en serait-il pas de même des objets de la nature, et si la photographie parvient un jour à rendre et fixer les couleurs, pourquoi la reproduction d'un site qui éveille en nous certaines impressions de doux, d'aimable, de gracieux, de riant, de pittoresque, ne pourrait-elle aussi éveiller en nous ces mêmes impressions? Dira-

(1) Töpffer, *Réflexions et menus propos*, etc., Paris, 1856, p. 156.

t-on que le vulgaire ne les ressent pas en présence de la nature, et qu'il faut les lui faire ressentir en les renforçant dans l'imitation ainsi transformée? Nous le voulons bien; mais que l'on ne s'exagère point non plus cet effet. Celui qui resterait complétement froid devant les grandes scènes de la nature, resterait probablement froid aussi devant les œuvres de l'art. Cela suppose un certain degré d'abrutissement ou d'insensibilité que l'art serait par lui seul incapable de combattre. D'un autre côté, peut-on supposer que Virgile eût été mieux inspiré devant un tableau de Claude Lorrain, par exemple, que devant la nature elle-même? D'ailleurs, tout homme qui pense, délivré des préoccupations extérieures de la vie, sent en lui l'impression plus ou moins poétique des beautés de la nature. L'homme du peuple qui a fini sa journée, s'assied à la porte de sa cabane et jouit du charme que lui offre une belle soirée. Or, la représentation exacte d'un paysage réel, mais poétique par lui-même, né ferait-elle pas le même effet, en présentant d'ailleurs cet avantage de pouvoir être contemplée à tout instant, et par conséquent dans les moments où l'âme affranchie des soins de la vie du corps, peut s'abandonner tout entière au sentiment, à la poésie et à l'idéal? Il ne faut donc pas nécessairement que l'impression qu'éveille en nous un objet extérieur, pour se faire sentir dans la représentation de cet objet, ait passé par l'âme d'un artiste; une simple imitation suffit, pourvu qu'elle soit fidèle.

Mais comment se fait-il que des scènes douloureuses, répugnantes ou terribles dans la réalité, nous plaisent lorsque nous les voyons dans une reproduction artistique? Un combat d'animaux ne saurait avoir de charmes que pour ces natures dégradées qui sont devenues étrangères au sentiment de la pitié, et en qui la vue du sang éveille les passions de la brute. L'aspect d'un être malfaisant et hideux nous glace d'effroi, nous saisit d'une horreur instinctive. Le spectacle des malheurs qui frappent l'homme vertueux, nous afflige, et, par l'effet d'une sympathie très-vive, nous fait souffrir parfois autant que la victime elle-même. Cependant, nous aimons à arrêter nos regards sur des tableaux qui repré-

sentent des batailles, des luttes sanglantes, et ces sujets ont même quelquefois le privilége d'exciter très-fortement notre intérêt. Nous écoutons sans horreur la description que l'on nous fait d'un être hideux, laid au moral et au physique. Enfin, nous assistons au théâtre à des scènes douloureuses qui nous émeuvent profondément, et nous trouvons du charme dans l'émotion que nous éprouvons. Cela tient quelquefois sans doute au mérite de l'exécution, mais jamais entièrement; c'est le sujet par lui-même qui nous émeut, et qui nous cause le plaisir que nous ressentons; alors même, en effet, que le mérite de l'exécution est médiocre, l'intérêt n'est pas moindre pour les personnes peu habituées aux règles de l'art. D'où vient donc que la seule représentation des scènes émouvantes que nous ne verrions qu'avec peine ou horreur dans la réalité, nous attache fortement et nous cause un plaisir très-réel? C'est que, toute émotion, par cela seul qu'elle met en mouvement les puissances de notre âme, est en soi une source de jouissance. Elle ne devient une peine que lorsque nous entrevoyons un mal pour autrui ou pour nous-mêmes. Que par un artifice quelconque, on supprime le mal, ou qu'on parvienne à nous donner la certitude qu'il n'est point à craindre, aussitôt nous nous livrons au plaisir que nous procure l'activité de toutes les énergies qui sont en nous. Nous prenons intérêt à suivre les efforts d'une lutte acharnée entre des hommes ou des animaux; nous nous plaisons à contempler l'horreur de certaines scènes ou de certains êtres; nous aimons à verser des larmes sur des maux imaginaires. L'effet des œuvres d'art dans ces cas résulte donc de ce que nous savons que ce ne sont pas des réalités. L'illusion complète, le trompe-l'œil, ou même chez certaines personnes la seule force de l'imagination, en replaçant le spectateur devant ce qu'il croit la nature, font disparaître le plaisir qu'il aurait goûté sans ces circonstances. La seule imitation de la nature, lorsque nous savons que c'en est une, suffit par conséquent à expliquer l'attrait des scènes émouvantes, et il n'est pas nécessaire d'admettre qu'un artiste doit y ajouter quelque chose de son propre fonds, pour qu'elle produise sur nous cet effet.

Les partisans de l'imitation dans les arts ont incontestablement raison, lorsqu'ils prétendent que par elle seule nous pouvons retrouver dans une représentation de l'apparence sensible, le plaisir que la contemplation de l'objet réel pourrait procurer aux sens et à l'âme. Mais ils ont tort de soutenir que cela suffit, que nos aspirations ne vont jamais au-delà, et qu'elles sont entièrement satisfaites par la beauté et la poésie que nous pouvons rencontrer dans la nature. Si cela était, comment expliquer cette inquiète recherche du mieux qui nous préoccupe sans cesse, et qui va même chez quelques-uns jusqu'à une insurmontable mélancolie? Pourquoi à côté de l'imagination qui reproduit les images des choses extérieures, trouvons-nous en nous l'imagination créatrice? Pourquoi ce besoin invincible de perfection et d'idéal; ces efforts continuels pour donner par l'imagination un corps aux pensées supérieures qui malgré nous font irruption dans notre âme, et qui lui procurent des jouissances à côté desquelles celles qui nous viennent de la nature sont privées d'attraits? Si ce sont là des facultés qui doivent rester stériles en nous, pourquoi nous ont-elles été données, et si elles ne sont qu'un abus que nous faisons des pensées et des images, des sentiments et des sensations qui nous viennent du dehors, pourquoi cet abus, loin d'être pour nous un mal, nous cause-t-il les plus douces jouissances, et transporte-t-il notre âme dans une région sereine où ne se retrouvent plus les imperfections et les misères de ce monde? Le sensualisme dans l'art ne peut répondre à ces questions, et il va directement à mutiler la nature humaine dans ce qu'elle a de plus noble et de plus élevé; il conduit à détruire la puissance créatrice que nous avons en nous et par laquelle nous nous rapprochons le plus de la divinité.

D'ailleurs, l'histoire de l'art dépose contre ce système. Les chefs-d'œuvre de la sculpture et de la peinture, la Vénus de Milo, l'Apollon du Vatican, la Transfiguration et les vierges de Raphaël, pour ne citer qu'au hasard, ne sont point de simples copies de la nature. Mais comment prétendre que dans l'architecture, dans la musique, dans la poésie même, on ne fait qu'imiter? Il n'y a rien

dans l'architecture qui soit la reproduction exacte de ce que la nature produit par elle-même, sauf quelques formes géométriques dans les cristaux, ce que nul architecte d'ailleurs n'a jamais songé à prendre pour modèle. Où rencontrerions-nous des grottes ou des cavernes dont l'aspect ressemblât à celui des cathédrales gothiques? La musique exprime des sentiments au moyen des sons; mais elle n'imite pas servilement les cris des animaux, le bruit du vent, les éclats de la tempête, ni même le chant des oiseaux. Où pourrait-on entendre dans la nature quelque chose qui eût une analogie même lointaine avec les œuvres musicales de nos compositeurs les moins estimés? Dans quelle contrée aimée du ciel découvrirait-on des hommes conversant entre eux dans le langage poétique d'Homère, de Virgile, du Dante ou de Racine? Quel est le poète qui se borne à décrire les choses extérieures ou les sentiments d'autrui? N'est-ce pas son âme tout entière au contraire qu'il exprime dans ses chants? Les artistes, les musiciens et les poètes ne se sont jamais assujettis à n'imiter que la nature; mais ils ont toujours revendiqué comme leur plus beau titre de gloire, le droit d'inventer et de créer, d'exprimer dans des œuvres revêtues de la beauté sensible, les conceptions les plus élevées de leur pensée, les sentiments les plus purs de leur âme et les créations les plus poétiques de leur imagination.

La théorie de l'imitation est donc impuissante à expliquer le véritable but de l'art, et elle s'attache à ce qui n'est d'ordinaire qu'un moyen dans la peinture et dans la sculpture, pour en faire l'objet essentiel. Sans doute, l'exacte imitation de la nature suffit dans les arts figuratifs et quelquefois même dans la poésie, pour conserver le souvenir des beautés périssables qui ont frappé nos sens, et pour rappeler à notre âme les sentiments que les objets réels nous ont inspirés. Les adversaires de ce système ont eu tort de l'attaquer sur ce terrain. Mais ce qu'il explique n'est que secondaire et peut être atteint par des agents matériels, comme le prouve la découverte de la photographie. A la rigueur donc, en niant l'invention dans les arts, c'est-à-dire la manifestation sensible de l'idéal saisi à la fois par la pensée et par le sentiment de

l'artiste, il nie l'art tout entier, auquel il substitue le procédé mécanique ou l'habileté purement extérieure de l'ouvrier.

Au reste, ce n'est que rarement que le système de l'imitation s'est produit dans ces termes rigoureux. Le plus souvent il renferme une restriction par laquelle il espère expliquer comment l'art peut inventer et créer. Cette restriction consiste à ajouter que l'artiste doit faire un choix dans la nature, d'après une conception générale qui est en lui, et n'imiter que ce qu'il trouve de beau ou de conforme à cette conception. Le fondement de cette théorie est le sensualisme déguisé qui porte dans l'histoire de la philosophie le nom de conceptualisme, et qui a pour pères Aristote, Hutcheson et Kant. Dans ce système, on admet que toutes nos connaissances nous viennent à la fois des sens et de la pensée : des sens, parce qu'ils nous en fournissent l'élément individuel et concret; de la pensée, parce qu'elle nous en donne l'élément général. Ces deux éléments ne pouvant aller l'un sans l'autre, la connaissance se réduit à un travail de l'esprit sur la sensation, travail qui a pour but de transformer celle-ci et de lui imprimer le caractère de généralité qu'elle n'aurait pas par elle-même. La pensée ne serait donc qu'une sorte de réceptacle, qu'une simple capacité, douée cependant d'une force propre qui aurait pour but de classer sous des catégories préexistantes mais vides, les sensations extérieures. Appliqué à l'art, ce système conduit à admettre une vague conception chez l'artiste, et la possibilité d'un choix des choses ou des parties les plus belles dans la nature, afin de donner, en les imitant et en les réunissant, un corps à la pensée jusque-là incomplète et sans vie.

Faisons remarquer d'abord que l'art ne s'est jamais borné à reproduire la beauté physique ni même la beauté morale. Des choses indifférentes à ce point de vue, ou même laides, se rencontrent dans les chefs-d'œuvre de la peinture et de la poésie; et si ces sujets y revêtent une certaine beauté toute relative, c'est sous d'autres rapports que la reproduction de celle qu'ils ont ou peuvent avoir dans la nature. D'ailleurs, comment le choix de la beauté pourrait-il se faire sans une règle antérieure parfaitement

définie, et, de plus, connue sans le secours d'un élément sensible, puisqu'il impliquerait contradiction qu'elle émanât des choses dans lesquelles nous ne pourrions l'apercevoir qu'à la condition de la posséder déjà. Mais indépendamment de la considération du beau dans les choses qu'il s'agit d'imiter, considération qui, d'ailleurs, n'est point essentielle au système que nous rencontrons ici, nous pouvons nous demander ce qu'est cette conception générale incomplète et sans vie chez l'artiste, et qui doit recevoir son complément par un travail d'élection et d'ajustement au dehors?

Si la conception de l'artiste n'est que générale, en réalité elle n'est pas, car une notion générale qui ne contiendrait en elle, au moins à l'état latent, aucun élément de détermination est impossible. Les idées les plus abstraites renferment toujours quelques éléments particuliers que nous y laissons flotter pour ainsi dire, en ne portant pas sur eux une attention expresse; l'idée générale d'être est en nous nécessairement liée à notre *moi* individuel, et elle nous échapperait complétement, elle serait égale au néant, comme Hegel l'a admis, si elle se présentait à nous sans aucune espèce de détermination ou de qualité. Mais malgré cette impossibilité métaphysique, l'expérience confirme-t-elle chez les artistes l'existence de ces conceptions vagues et sans vie, animées seulement par l'imitation scrupuleuse des parties les plus belles de quelques modèles pris dans la nature? Ne savons-nous pas, au contraire, par le témoignage des plus illustres d'entre eux, qu'avant de produire au dehors, leur pensée avait enfanté au dedans, et que c'était ce travail intérieur qui leur avait coûté le plus? L'histoire de la vie des peintres, des sculpteurs, des musiciens et des poètes, est pleine du récit des tourments qu'ils éprouvaient, des obsessions intérieures qui ne leur laissaient aucun repos jusqu'à ce qu'ils fussent parvenus à une conception nette, vivante, complète dans tous ses détails, de l'œuvre qu'ils méditaient. Rappelons-nous Raphaël qui, au sujet de sa Galatée, écrivait que dans l'impossibilité de trouver aucun modèle qui le contentât, il se servait d'une certaine idée qui lui venait dans l'esprit, et qu'il se fatiguait beaucoup pour

l'avoir. Demandons, enfin, à tous les artistes d'où ils tirent cette étincelle de vie dont ils animent leurs productions, et il n'en est pas un qui ne réponde que c'est de lui-même, de sa pensée, de son âme, dans laquelle il trouve le véritable modèle de son œuvre.

Non, une conception générale et vague ne peut suffire à l'artiste, et celui qui s'en contenterait, ne produirait, en réunissant laborieusement des parties disséminées dans différents modèles pris au dehors, qu'un assemblage monstrueux et sans vie. Que les artistes qui soutiennent cette stérilisante doctrine du choix et de l'imitation des belles parties de la nature, se consultent eux-mêmes quand le feu sacré de l'invention les anime, et qu'ils nous disent si c'est alors le soin d'un pareil travail qui les préoccupe? La pensée forte, véritablement féconde, embrasse le sujet tout entier, dans son unité et dans ses moindres détails. La réduire à une vague conception incapable de subsister par elle-même, qui, pour se produire aurait besoin de l'agencement d'objets extérieurs servilement imités, c'est la détruire en réalité et arriver à exécuter des œuvres par pièces de rapport, privées de vie et de beauté. Le travail de l'artiste, à la vérité un peu plus relevé dans ce système que dans celui de l'imitation pure et simple de la nature, peut être accompli par l'emploi de nos facultés les plus ordinaires, et ne dépasse guère encore celui de l'ouvrier. La véritable unité absente de la pensée, puisqu'elle ne saurait exister sans des conceptions particulières et de détail, est absente aussi de l'œuvre d'art, laquelle n'est en réalité qu'un assemblage plus ou moins grossier de parties discordantes entre elles. Plus d'inspiration, plus d'enthousiasme chez l'artiste, parce que le sentiment qui ne peut vivre que d'unité, ne saurait naître et subsister là où la pensée est vide. Cette doctrine loin de donner l'essor à nos facultés les plus hautes, les engourdit et les rabaisse; avilissante pour l'artiste, elle est désastreuse pour l'art, car elle ne pourrait donner naissance qu'à des œuvres véritablement monstrueuses, privées d'unité, de pensée et de sentiment, et où ne se retrouve même plus la poésie qui se rencontre parfois dans la nature.

Quel peut être pour elle le but de l'art? L'école de Kant nous l'apprend; c'est la jouissance, et non pas cette jouissance de l'âme, qui dérive de la possession des idées les plus élevées, mais la jouissance des sens, de la vue et de l'ouïe, de laquelle résulte ce que l'on nomme la satisfaction intérieure de l'accord de nos facultés. Toute production de l'art, dit Ch. W. Snell, le plus fidèle disciple de Kant, et en même temps celui qui s'est occupé le plus, dans son ouvrage sur l'Esthétique, des questions relatives aux arts; toute production de l'art, qui comme objet de la vue ou de l'ouïe, plaît immédiatement par soi, est appelée une œuvre des beaux-arts La jouissance immédiate est essentielle aux beaux-arts, car ils ne méritent pas ce nom par cela seul qu'ils imitent le beau dans la nature, mais parce qu'ils représentent, en chaque genre, l'objet d'une manière agréable. Les fondements divers de cette jouissance sont 1° des œuvres qui sans rien signifier plaisent par la seule forme ou par le charme des couleurs, des sons, etc.; il en est ainsi des ornements dans l'architecture et de certains morceaux de musique; 2° l'imitation du beau dans la nature, ou l'embellissement de la réalité par la réunion des beautés disséminées dans différentes parties, ce qu'il nomme l'idéal; 3° la fidélité dans la représentation d'objets qui, dans la nature, n'ont point de beauté; 4° les représentations sensibles de choses immatérielles au moyen d'allégories, de personnifications, d'attributs et enfin par l'expression des idées esthétiques qui présentent avec ces choses immatérielles certaines analogies (1). On sait que dans l'école de Kant, les idées esthétiques sont des représentations libres de l'imagination, auxquelles on ne peut trouver d'expression désignant un concept déterminé (2), c'est-à-dire une sorte de rêverie qui en soi n'a aucun sens.

Le conceptualisme dans l'art comme en philosophie, n'est donc, on le voit, que le sensualisme déguisé. Mais il conduit aussi au

(1) Ch. W. Snell, *Lehrbuch der Kritik des Geschmacks*. Leipzig, 1795, p. 217 et suiv.

(2) Kant, *Critique du jugement*, trad. de M. Barni, t. I, p. 269.

panthéisme, et c'est ce qui est arrivé en Allemagne où nous voyons Fichte, Schelling et Hegel se rattacher à Kant par un lien très-étroit. En effet, si le général est en nous et l'individuel dans la nature, comme l'un ne peut pas subsister sans l'autre, il faudra admettre l'identité de l'esprit et de la matière dans l'unité de la substance. D'un autre côté, quel que soit l'effort que l'on fasse pour concevoir la pensée comme composée seulement d'idées générales, vides par elles-mêmes, on est bientôt amené à réduire toutes ces idées générales ou catégories à la seule idée d'être, à laquelle on attribue ensuite inévitablement l'immuabilité, l'éternité, l'infinité, en un mot tous les caractères de l'absolu. Enfin, si l'on conserve, en dépit de l'évidence, à l'idée de l'Être la vacuité des catégories du conceptualisme, on arrive à l'Absolu-Néant de Hegel. L'esprit et la nature que l'on ne peut nier, malgré le néant posé en principe, ne seront donc que le développement de l'Absolu. C'est le panthéisme.

L'art joue dans ce système un rôle très-important. Il crée le Beau dans sa forme la plus élevée, ou plutôt il est le véritable langage du beau. C'est en lui que l'infini et le fini, l'idéal et le réel, l'essence et la forme, le général et l'individuel parviennent à l'unité parfaite. L'absolu y atteint son développement complet et harmonique. « L'art, dit Schelling, a pour objet de représenter dans des images et des symboles qui s'adressent aux sens et à l'imagination, le principe éternel qui fait le fond de toute existence; ses créations ont pour but de manifester l'invisible dans le visible, l'infini dans le fini, l'idéal dans le réel, mais de telle sorte que les deux termes se pénètrent réciproquement, soient harmonieusement fondus ensemble et présentent une indestructible unité (1). » Le but de l'art, dit aussi Hegel, est d'exprimer le beau, et le beau c'est l'essence réalisée. L'œuvre d'art doit représenter le vrai, le divin, l'infini sous des formes sensibles, le général sous la forme de l'individuel (2). Dans l'école hégélienne, ces définitions de l'art

(1) Bénard, *Mémoire sur la philosophie de l'art d'après Schelling*. Séances et travaux de l'Académie. *Comptes-rendus* de M. Vergé, t. XI, p. 455.

(2) Ch. Bénard, *Esthétique de Hegel*, t. I, p. 37 et suiv., t. V, p. 235 et suiv.

ont été commentées différemment selon le point de vue où les disciples se sont placés. Thiersch dit que l'objet de l'art est de représenter le beau comme manifestation du vrai, et le bien comme pénétration du vrai et du beau, avec les formes sous lesquelles ils se présentent dans le champ indéfini de la nature sensible et spirituelle (1). Th. Vischer s'est attaché au caractère de généralité que l'art doit faire éclater dans l'individualité représentée. La beauté, qui est surtout l'œuvre de l'art, représente l'idée absolue sous ses formes individuelles; l'objet beau reflète l'âme universelle; il est tout un monde; dans son individualité il laisse apercevoir l'espèce, le genre, l'infini, l'absolu; mais il n'est qu'apparence et illusion, c'est un brillant mensonge dont se berce notre imagination, laquelle se joue sur les confins de la sensation et de l'idée, de l'individuel et du général (2).

Le panthéisme peut se présenter sous deux formes différentes qui se retrouvent dans l'art comme dans l'histoire de la philosophie. Dieu est absorbé dans le monde, ou le monde est anéanti en Dieu. Dans le premier cas, le panthéisme est conduit par une pente fatale au sensualisme et au matérialisme; dans le second, il se perd dans une notion vague de l'unité absolue. Ces deux tendances se montrent d'une manière très-marquée dans l'art et dans la littérature de notre époque.

Le panthéisme que l'on pourrait appeler positif et qui absorbe Dieu dans le monde, accorde à l'art une importance exagérée. Schelling est allé le plus loin dans cette voie; il est arrivé à une véritable apothéose de l'art. Pour lui, la pensée humaine, qui n'est autre chose que la pensée divine, atteint dans l'art sa forme définitive, son développement complet. La science, la philosophie, la religion sont subordonnées à la poésie, dans laquelle elles doivent rentrer après avoir accompli leur évolution particulière. L'artiste, bien que libre en un sens, obéit à une force fatale, instinctive, spontanée, qui entraîne sa volonté; c'est le souffle

(1) Thiersch, *Allgemeine aesthetik*. Berlin, (1846), p. 62 et suiv.
(2) F. Th. Vischer. *Æsthetik oder Wissenschaft des schonen*, (1846-1857).

divin, l'âme universelle, Dieu lui-même qui agit en lui et par lui. Dans l'inspiration de son talent ou de son génie, il est inconscient. Par lui, l'esprit et la matière, l'infini et le fini, l'idéal et le réel accomplissent leur union mystique, et de leur unité résulte la beauté, laquelle est la forme extérieure la plus parfaite de la divinité.

Pour le spiritualisme, qui sépare l'esprit de la matière et qui voit dans la pensée le principe même du vrai, du bien et du beau, l'art ne peut venir qu'après la science et la religion. La science occupe le premier rang dans l'ordre absolu et logique. Ce n'est qu'à cause de l'ignorance et de la perversité humaines, faits purement accidentels, que la religion est placée au-dessus de la science incomplète et souvent contradictoire que nous possédons. L'art qui, par sa nature même, doit parler à l'imagination avant de pénétrer dans la pensée, perd, semble-t-il, quelque chose de la pureté de son but par les moyens qu'il emploie. La beauté sensible, qui lui sert d'intermédiaire, n'est qu'une grossière image de la beauté spirituelle que la science et la religion font contempler directement. D'un autre côté, s'adressant à l'imagination et à l'émotion sensible pour parvenir aux idées et aux sentiments, il se place dans une région d'où il ne lui est souvent possible que de faire pressentir vaguement ce qui est au-dessus. Au lieu de faire contempler la beauté spirituelle en elle-même, il ne la fait apercevoir que dans une sorte de miroir. Sans doute, l'art est un moyen excellent pour ramener à l'idéal ceux qui s'en détournent et cherchent les jouissances inférieures des sens; mais il n'en est pas moins vrai qu'en soi, il le cède à la science et à la religion, qui, en général du moins, n'ont pas besoin de recourir comme lui aux moyens détournés.

On voit d'après cela que l'art n'est pas non plus le langage le plus complet de la beauté, ainsi que le prétend le panthéisme. Comme expression de la pensée, il ne rencontre pas toujours la beauté spirituelle, puisque dans l'esprit de même que dans la nature tout n'est pas nécessairement beau, et qu'en Dieu si l'ensemble des types intelligibles ou des idées qui représentent

toutes les choses possibles ou créées, constitue la beauté absolue, ces idées prises séparément peuvent avoir de la beauté ou n'en point avoir. L'art supporte, d'ailleurs, la représentation de la laideur physique ou morale, comme le prouvent assez les chefs-d'œuvre qu'il a produits dans tous les temps et dans tous les pays. Par son côté extérieur il dépend toujours, il est vrai, de quelque façon de la notion du beau; cependant il ne peut réaliser par là qu'une beauté sensible, nécessairement inférieure à la beauté que l'esprit contemple en lui-même, quelle que soit, d'ailleurs, sous ce rapport, sa supériorité sur celle de la nature.

Enfin, la doctrine panthéistique de l'art n'est pas moins inadmissible dans son explication de la puissance créatrice de l'artiste. Dans l'inspiration et dans l'enthousiasme, il y a une puissance supérieure aux forces ordinaires de la pensée humaine, et cette puissance ne peut provenir que de notre union avec Dieu; mais il est loin d'être exact de dire que dans la conception et dans l'exécution de ses œuvres, l'artiste est inconscient et qu'on ne peut voir en lui qu'une force en quelque sorte passive aux mains de la divinité. Tous les artistes qui ont décrit l'état de leur âme pendant ce travail d'enfantement intérieur qui a précédé l'exécution de leurs œuvres, nous parlent sans doute d'une sorte de surexcitation de leurs facultés, mais aussi des labeurs de leur esprit, de leurs efforts, de leurs souffrances morales, de leurs tentatives incessantes, souvent vaines, toujours difficiles, avant d'arriver à cette illumination soudaine qui montre le but poursuivi. Et dans l'exécution même, la pensée ne s'attache-t-elle pas aux moindres détails de l'œuvre aussi bien qu'à l'ensemble, afin que tout y concoure à l'expression de l'idée? L'artiste n'est donc pas inconscient comme on le prétend; ce que l'on prend pour l'action directe d'une puissance supérieure en lui, n'est qu'une surexcitation des forces naturelles de son esprit et de son imagination, au service desquelles il met une habileté d'exécution plus ou moins grande, acquise au prix d'un travail souvent pénible sous la direction de la pensée. Le véritable artiste, loin d'être inconscient, se rend compte de son œuvre, et ce n'est que parce que nous reconnais-

sons que son intelligence a présidé à celle-ci, depuis le premier instant de la conception jusqu'à l'exécution complète, que nous admirons en elle, une production de l'art.

Mais ce n'est pas seulement par la partie théorique que le panthéisme dans l'art conduit à l'erreur, c'est aussi et surtout par ses conséquences pratiques. Arrêtons-nous un instant à les faire ressortir.

Si le monde est Dieu, tout y est légitime, et l'art peut peindre indifféremment le bien et le mal, la vertu et le vice. Bien plus, sa mission consistera précisément à développer, à embellir, à rendre plus claires et plus libres, c'est-à-dire à idéaliser toutes les forces de la nature extérieure et de la nature humaine. Idéaliser, selon Schelling, c'est représenter d'une manière plus expressive, plus transparente, ce qui fait l'essence, la vie des êtres : le principe éternel et divin qui les anime. L'idéal dans l'art, ce n'est donc pas la pensée réalisée, c'est, au contraire, comme s'exprime Hegel, le réel idéalisé. Mais le réel contient l'imperfection et le mal; l'idéaliser, c'est lui donner les apparences de la perfection, c'est poétiser le vice, l'égaler au bien, c'est mettre sur la même ligne, l'erreur et la vérité. Plus de distinction, par conséquent, entre les puissances supérieures de l'âme et les passions du corps, entre la liberté humaine soumise aux lois de la raison et les instincts aveugles des êtres inférieurs. De règles, il n'en peut être question; c'est Dieu qui agit partout, pourquoi limiterait-il sa force? Cependant, au milieu du déchaînement de toutes les passions, en proie au doute, ballotté au gré de ses caprices entre les écueils d'une mer toujours agitée, sentant les contradictions de la vie le presser de toutes parts, l'artiste cherchera un point d'appui, et ne le trouvant plus en lui-même, dans sa raison unie à la raison divine, il le prendra dans la nature extérieure. Il s'attachera donc à elle; il l'adorera comme une idole, l'embellira en répandant sur elle toutes les fleurs de la poésie; il ressuscitera pour se faire illusion les brillantes images de la littérature orientale. Mais bientôt il sentira le vide que cet exil de lui-même laissera dans son âme, et croyant le combler en s'unissant plus étroitement encore à la

nature, il rejettera les rêves de l'imagination pour se plonger de plus en plus dans le réel. Né du sensualisme à peine déguisé dans la théorie conceptualiste, le panthéisme dans l'art y revient par le réalisme.

C'est cette doctrine qui a donné naissance à la théorie de l'*art pour l'art*, entendue dans le sens de la forme pour la forme. La matière étant déifiée, l'art devra la glorifier dans ses œuvres, et pour progresser il devra se matérialiser de plus en plus. La forme extérieure recherchée pour elle-même, est soumise à tous les caprices de l'imagination; à peine réalisée il faut qu'une autre la remplace, et ce qui séduit ce n'est plus la force de la pensée, la délicatesse du sentiment, la grandeur des caractères, la pureté de l'âme, mais l'effet extérieur, la surprise des incidents, la nouveauté ou le faux éclat des dehors. « En musique, dit Töpffer, les accents expressifs de la mélodie mis après les brillants effets d'une savante instrumentation; en peinture, la forme, éternel et énergique emblème de la pensée, cédant le pas, ou plutôt la place à la couleur, qui flatte l'organe et ravit les yeux; en poésie, cette séquelle d'ogives, de rosaces, de flots noirs, de ciels bleus, cette botanique tout entière, ce vocabulaire gothique, technique, physiologique, faisant irruption dans le style; ce rhythme si savant, si admiré, qui sert non plus à signifier les mouvements de l'âme ou les tressaillements du cœur, mais à faire galoper les djinns, ou tournoyer les démons; ce drame où la pompe éclate, où la passion grimace, où le forfait s'étale, partout la description, et partout la description plastique, extérieure, matérielle!... Et si ce sont bien là les signes du temps, ils crient bien haut, ce semble, que là où l'on a déifié la matière, il ne reste plus au poëte qu'à se faire le miroir du Dieu (1). »

Si le panthéisme qui absorbe Dieu dans le monde, place l'art au sommet du développement de l'esprit humain, et arrive à la glorification de la forme sensible, au déchaînement des passions, le panthéisme qui anéantit le monde en Dieu, confond, au

(1) Töpffer, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, Paris, 1856, p. 201.

contraire, l'art avec la science la plus abstraite; dans son horreur pour la réalité, il méprise la perfection de la forme et s'en tient à un froid symbole de l'idée pure. L'art en Allemagne est entré de nos jours dans cette voie; il a pris pour modèles les productions de l'art archaïque grec et de l'art byzantin, où nous voyons, en effet, la forme sacrifiée à la pensée encore vague et indéterminée. L'art byzantin est devenu le type de l'art pour le panthéisme négatif, parce qu'il reflète le mieux l'ascétisme des premiers âges du christianisme. Le spiritualisme chrétien fut une réaction violente contre la domination des sens dans le paganisme; l'homme rentra en lui-même, et pour n'être plus troublé par l'attrait des choses extérieures, il se renferma dans les cloîtres ou fuit dans les déserts; il s'absorba tout entier en Dieu et essaya d'anéantir dans l'unité suprême jusqu'à sa pensée elle-même. Cette idée religieuse en s'infiltrant dans l'art dégénéré des Grecs du bas-empire, produisit le caractère mystique qui fait l'originalité de l'art byzantin.

L'art panthéistique de l'Allemagne moderne diffère sans doute par ses tendances de l'art byzantin; ses partisans ne restreignent pas d'ailleurs leur admiration aux œuvres qui appartiennent à ce dernier, car ils l'étendent aux productions des écoles primitives de l'Italie et de l'Allemagne. Cependant, ils avouent hautement leur mépris de la forme, et à leurs yeux Raphaël a été le premier corrupteur du goût. Les artistes allemands essaient de traduire les idées abstraites des philosophes panthéistes, dans d'obscurs symboles qui ne sont compris que des seuls initiés et qui ne peuvent parler que confusément à l'intelligence du grand nombre. Nous ne disons pas que l'art tout entier en Allemagne suit cette voie; mais outre qu'elle est préconisée ouvertement par des théoriciens et des critiques, on peut la reconnaître dans les œuvres de ses peintres les plus en renom. Elle conduit directement à détruire l'une des parties essentielles de l'art : la forme sensible. Toutefois il serait injuste de ne pas reconnaître que ce courant panthéiste contribue puissamment à arracher l'art moderne à la fois au sensualisme et au sentimentalisme où il s'est plongé, et à le ramener

à ce qui doit faire sa grandeur : l'expression des idées ou de la pensée par son côté le plus noble et le plus élevé.

L'art moderne est essentiellement spiritualiste; ce n'est que sous l'influence de fausses doctrines qu'il abandonne les hauteurs où il doit se tenir, pour retomber dans le sensualisme et dans le matérialisme. Cependant ses chutes ne sont que passagères; il se relève bientôt. La force qu'il possède lui vient du progrès de l'esprit, accompli sous l'influence du christianisme. L'homme rappelé à lui-même, sorti de la fange des jouissances matérielles, a repris possession du monde extérieur. Désormais maître de lui, nourri des principes spiritualistes de la religion chrétienne, il est assez fort pour jouir sans danger, dans une certaine mesure, des biens extérieurs. Il sait maintenant que sa vraie patrie est le monde de l'esprit. Si les sens l'entraînent un instant, il comprend bientôt qu'il s'égare, et, par une vigoureuse réaction, il rentre dans sa véritable voie. Mais il s'en faut beaucoup qu'il ait exploré tout son domaine spirituel; c'est à peine s'il en côtoie les limites, et quand il y pénètre un peu, c'est plus par le sentiment que par les idées. L'art, qui s'adresse d'abord à la sensation, devait plus que toute autre branche de l'activité humaine, subir l'influence de cette situation et s'attacher au sentiment. Ajoutons qu'il n'y aurait eu rien que de légitime dans cette tendance, si elle n'avait été exagérée et n'était devenue exclusive.

L'art, dit Töpffer, réside tout entier dans l'expression poétique du sentiment qui est propre à l'artiste. L'art est la langue du beau, et le beau de l'art procède absolument et uniquement de la pensée humaine affranchie de toute autre servitude que de celle de se manifester au moyen de la représentation des objets matériels (1).

Töpffer prétend que l'on ne peut définir le beau ni dans la nature, ni dans l'art. Selon lui, dans l'art il est entièrement indépendant du beau dans la nature, et il procède uniquement de la pensée. Or, n'y étant que l'expression du sentiment de l'artiste,

(1) Töpffer, *l. cit.* p. 143, 212 et 214.

il en résulte que dans son essence, il n'est autre chose que ce sentiment lui-même. Cette théorie manque de fondement philosophique. Tous les sentiments qui peuvent exister dans l'âme humaine ne sont pas beaux uniquement à titre de sentiment; la laideur est aussi dans l'âme et elle peut y atteindre même à un plus haut degré que dans la nature, comme le prouve l'hypocrisie. Comment donc la laideur morale pourrait-elle devenir le beau dans l'art par la seule expression au moyen de la représentation des objets matériels? Les discours désordonnés d'un fou seront-ils, par cela seul qu'ils expriment les sentiments qui l'agitent, de la poésie ou de l'éloquence? Les dessins incorrects des enfants, parfois très-expressifs, devront-ils prendre place parmi les œuvres d'art et y être classés en raison de l'intérêt qu'ils peuvent présenter sous ce rapport? Suffit-il de sentir pour être artiste? Le beau dans l'art exige donc, en ce qui concerne la pensée, l'exercice d'une autre faculté que le sentiment.

D'ailleurs, le sentiment est si peu la source du beau qu'il n'en est que l'effet en tant que le beau est le rayonnement du bien et du vrai. Le sentiment est cet état passif de l'âme que l'on nomme la jouissance; son fondement est l'unité du *moi*. Le beau en nous réside, au contraire, dans la diversité de nos idées que nous contemplons par l'intelligence. Cette diversité sans doute doit être ramenée à l'unité, et c'est à cause de cela qu'il y a un sentiment du beau, lequel est très-rapproché du sentiment du bien ou de l'amour par excellence. Mais la beauté consistant essentiellement dans des rapports, il n'y a que l'intelligence ou la faculté que nous avons de distinguer, qui puisse saisir ceux-ci et par conséquent la contempler; le sentiment, loin de distinguer les termes d'un rapport, tend à les confondre et à les résoudre dans l'unité; il ne saurait donc être la source du beau.

Le beau qui se montre dans l'art procède en général de la pensée, quoiqu'il soit aussi quelquefois emprunté à la nature extérieure. Mais en le proclamant, il ne faut pas, avec Töpffer, réduire la pensée au seul sentiment. Le beau dans l'art n'en saurait résulter pas plus qu'il n'en dérive dans l'âme; il a sa source

dans une autre faculté : l'intelligence. C'est par celle-ci que nous faisons concourir plusieurs idées ou plusieurs choses extérieures à la manifestation d'une idée plus haute ou à l'expression d'un sentiment ; et c'est uniquement de la manière dont ce concours a lieu que dépend le beau dans l'art. Le but, c'est-à-dire l'idée ou le sentiment à exprimer au dehors, est par soi étranger à la beauté, puisque celle-ci ne peut apparaître que lorsque l'on considère les moyens, purement intellectuels dans la conception de l'œuvre, matériels, au contraire, dans l'exécution.

Restreindre le but de l'art à l'expression du sentiment de l'artiste et par conséquent au style et à la manière, c'est singulièrement l'amoindrir. Sans doute, le sentiment de l'artiste se mêle toujours, et il ne peut pas ne pas se mêler, à la conception et à l'exécution de son sujet ; mais rendre celui-ci indifférent et le subordonner entièrement au sentiment comme le moyen au but, c'est bouleverser toutes les notions et prendre l'accessoire pour le principal. L'artiste qui substitue le sentiment à la pensée est aussi incomplet que celui qui substitue la pensée au sentiment. Mais même en les respectant tous deux, il faut que la pensée domine, car c'est elle qui est la source du sentiment. Un sentiment, en effet, n'est profond et réel qu'à la condition d'être vrai, de reposer sur les idées éternelles. Tous ces sentiments vagues dans lesquels on se perd parce qu'ils sont vides et sans appui sérieux dans l'âme, ne peuvent subsister longtemps ; ils tombent bientôt dans la sensation extérieure, dans les passions des sens. La doctrine qui assigne à l'art pour but exclusif l'expression du sentiment de l'artiste, ne peut donc manquer de conduire au sensualisme. C'est le grand danger pour l'art à notre époque. Les doctrines spiritualistes incomplètes qui dominent de nos jours égarent d'autant plus qu'elles s'adressent à la partie la plus intime de nous-mêmes. L'homme prend son individualité pour but, et au lieu de s'élever aux grandes idées, il se jette dans des sentiments raffinés et subtiles, ou bien dans les jouissances grossières des sens. Les œuvres d'art nées de cette tendance, loin de fortifier l'âme, de la porter aux idées élevées, aux sentiments généreux et profonds, l'énervent,

l'allanguissent et la livrent à elle-même, privée de force pour réagir contre les passions des sens et les jouissances extérieures.

C'est cette tendance encore qui a produit ce goût aujourd'hui dominant pour les genres inférieurs dans les différentes branches de l'art : pour le paysage et le genre en peinture, pour la musique de salon ou d'opéra-comique, pour la littérature sentimentale, etc. Mais la peinture historique, la sculpture, la véritable poésie, la musique sérieuse, la grande éloquence, en un mot, tout ce qui dans l'art vit plus d'idées que de sentiment, on le dédaigne; ce qu'on veut, c'est ce qui flatte ou égaye un moment, c'est la couleur qui exprime le sentiment de l'artiste et parle aux sens, c'est la mobilité des sensations, c'est l'*humour*, c'est tout enfin ce qui est extérieur et vague, tout ce qui permet à l'imagination et au sentiment de s'égarer sans profit pour l'esprit et le cœur.

Cette doctrine conduit à celle de l'indépendance absolue de l'art. Le génie, dit-on, se joue avec une suprême ironie des joies et des souffrances de ce monde. L'œuvre d'art est une création du sentiment de l'artiste, et le sentiment ne relève que de lui-même, il s'éprouve mais ne se prouve pas. Arrière donc, le vrai, le bien et l'idéal; arrière surtout les règles éternelles du beau; chacun sent le beau à sa manière et l'exprime à sa guise. Pourvu que le sentiment de l'artiste soit bien rendu et se communique par son œuvre au spectateur, personne ne peut y trouver à redire; le fond même échappe à la juridiction du public qui n'a plus qu'à admirer et se taire.

La doctrine du sentiment ne se restreint pas toujours cependant au sentiment de l'artiste; elle se produit sous une forme plus générale mais non plus vraie, dans la théorie de l'art pour l'art, telle qu'elle a été comprise par ceux qui l'ont inventée, c'est-à-dire comme signifiant l'expression pour elle-même. Sous cette forme, elle est attribuée à Jouffroy et à M. Cousin. Ces deux philosophes et ceux qui ont adopté la formule de l'art pour l'art, dans un esprit dont l'honnêteté ne saurait être contestée, lui ont mis des restrictions nombreuses qui, si elles étaient possibles en pratique, la rendraient peut-être acceptable quoique peu logique. Mais

dans l'application, un principe ne s'arrête pas où l'on voudrait; ses conséquences se déroulent presque fatalement.

Si le but de l'art n'est que l'expression, on pourra demander s'il est indifférent qu'il exprime le bien ou le mal. Les partisans de ce système devront le prétendre et soutenir qu'au point de vue de l'art, la représentation des plus mauvaises passions, si elle est faite d'une manière vivante, si elle les reproduit avec exactitude, aura autant de valeur que l'expression ou la peinture fidèle de la vertu, du bien, de la justice, des sentiments les plus nobles et les plus généreux. Les sujets en eux-mêmes sont donc indifférents, et pour l'art il n'y a plus de distinction entre le bien et le mal, entre la vérité et l'erreur. L'artiste peut tout embellir à son gré; qu'il fasse donc taire sa conscience s'il l'entend gronder au fond de son âme; qu'il se mette par la pensée à la place de celui qu'il veut peindre, qu'il emploie le feu de la passion, ou les brillantes couleurs de son imagination à retracer ce que la morale réprouve, ce que la raison condamne, il n'en est point responsable; il a rempli la mission de l'art.

« Moins grossière que le système de l'imitation, cette théorie, dit M. Ch. Bénard, n'en est pas moins fausse et dangereuse. Distinguons ici deux choses : l'idée et l'expression, le fond et la forme. Or, si l'art est destiné à tout exprimer, si l'expression est l'objet essentiel, le fond est indifférent. Pourvu que le tableau soit fidèle, l'expression vive et animée, le bon et le mauvais, le vicieux, le hideux, le laid comme le beau ont droit d'y figurer au même titre. Immoral, licencieux, impie, l'artiste aura rempli sa tâche et atteint la perfection dès qu'il aura su rendre fidèlement une situation, une passion, une idée vraie ou fausse. Il est clair que si, dans ce système, le côté de l'imitation est changé, le procédé est le même. L'art n'est qu'un écho, une langue harmonieuse, c'est un miroir vivant où viennent se refléter tous les sentiments et toutes les passions. La partie basse et la partie noble de l'âme s'y disputent la même place. Le vrai, ici, c'est le réel, ce sont les objets les plus divers et les plus contradictoires. Indifférent sur le fond, l'artiste ne s'attache qu'à le bien rendre; il se soucie peu de

la vérité en soi. Sceptique ou enthousiaste sans choix, il nous fait partager le délire des bacchantes ou l'indifférence du sophiste.

« Tel est le système qui prend pour divise la maxime : *l'art pour l'art* c'est-à-dire l'expression pour elle-même. On connaît ses conséquences et la tendance fatale qu'il a de tout temps imprimée aux arts (1). »

Eh quoi ! il n'y aura donc plus, dans ce système, de différence entre le bien et le mal, et le triomphe de l'art sera d'égaler la grandeur factice du crime à la réelle grandeur de la vertu. Il pourra au gré du caprice des artistes et des poètes servir à corrompre la société, à plaider la cause du mal et à rendre le vice séduisant! Périsse mille fois l'art et ses œuvres, s'il n'a d'autre but que de parer la laideur morale des couleurs de la beauté, car alors il n'est plus que mensonge, corruption et néant.

Cependant, pour éviter cette indépendance sauvage, faut-il que l'art accepte, pour le choix de ses sujets, des données extérieures, qu'il s'assujettisse aux formules de la philosophie morale, de la religion ou de la politique, qu'il se propose sans cesse quelque amélioration immédiate dans la société, qu'il se préoccupe de corriger directement les institutions et les mœurs? Si l'art était possible à ces conditions, nul n'aurait à s'en plaindre sans doute. Mais il n'en est point ainsi ; l'art doit se maintenir dans une certaine indépendance. L'inspiration est à ce prix. Que l'on ne s'y trompe pas toutefois ; cette indépendance est tout extérieure ; l'artiste au fond de sa pensée n'est jamais indépendant des idées du vrai, du juste et du bien ; il est rigoureusement soumis à la morale, parce qu'en dehors de ce qui est moral il n'y a que le mensonge, et que le mensonge ne saurait rendre une œuvre d'art sérieuse, durable, véritablement belle. L'inspiration, le feu sacré qui brûle au fond de l'âme, ce n'est pas la chaleur factice du sophisme, ou l'action corrosive des passions mauvaises ; l'inflexible conscience ne permet à personne de s'y tromper. « Se figure-t-on, dit Lamennais, un

(1) Ch. Bénard, *Essai analytique et critique sur l'esthétique de Hegel*, à la suite du *Cours d'esthétique*, t. V, p. 232 et suiv.

art qui ne soit bon à rien? un art de bâtir sans un but d'utilité pratique? un art de la parole indépendant de l'effet que la parole doit produire, et un effet de ce genre qui, bon ou mauvais, n'ait pas en soi, et dans celui qui l'a cherché, voulu, un caractère moral (1)? » Il ne suffit donc pas à l'artiste, au poète, à l'orateur de s'exercer dans la pratique extérieure de leur art et de négliger ce qui en constitue la partie la plus importante. C'est avec plus de soin encore qu'ils doivent s'éclairer, développer leur pensée; sans cela ils ne produiraient que des œuvres inférieures, indignes de prendre place dans le domaine de l'art. Or, qu'est-ce que développer la pensée sinon la conduire dans les voies éternelles du bien, du vrai et du beau, de la diriger sans cesse vers la perfection et l'idéal?

C'est en ce sens que l'art a son but en lui-même et qu'il est libre; ce n'est pas, comme on l'entend répéter souvent, parce qu'il doit rechercher la beauté pour elle-même, ou émouvoir sans s'inquiéter de ce qui est bon en soi, de ce qui est véritablement utile à l'homme et à la société. L'art n'est pas une application quelconque de la pensée à un sujet indifférent au point de vue moral; c'est un mode déterminé d'expression de ce que nous saisissons de plus élevé en nous. L'art n'est donc libre et indépendant que parce qu'il a pour mission de s'élever à l'idéal et de le manifester au dehors. Il ne doit pas être asservi à des intérêts d'un autre ordre. Sous ce rapport, il se place sur la même ligne que la science et la morale; mais il n'a rien à leur emprunter aveuglément. Il ne leur est pas subordonné; il tend au même but; ses moyens seuls sont différents. Il n'est subordonné qu'à la vérité, au bien et à la perfection que l'artiste découvre en lui par les forces de sa pensée et auxquels il s'attache par son amour. L'art est libre; ce qui ne veut pas dire qu'il n'est pas soumis à des lois, mais il les reçoit sans intermédiaires de la raison et de l'idéal auquel doit s'élever l'artiste. La science, la morale et la religion ne sont que des moyens extérieurs nécessaires à l'artiste pour dé-

(1) Lamennais, *Esquisse d'une philosophie*, t. III, p. 134.

velopper sa raison et son cœur; ce n'est pas directement qu'elles peuvent intervenir dans l'art.

« Il faut que l'artiste, disait David dans un de ses rapports à la Convention nationale, ait étudié tous les ressorts du cœur humain; il faut qu'il ait une grande connaissance de la nature; il faut en un mot qu'il soit *philosophe*. Socrate, habile sculpteur, J. J. Rousseau, bon musicien, l'immortel Poussin traçant sur la toile les plus sublimes leçons de philosophie, sont autant de témoins qui prouvent que le génie des arts ne doit avoir d'autre guide que le flambeau de la raison (1). » Toute l'histoire de la poésie et des arts atteste, en effet, que les œuvres qui ont mérité l'admiration des siècles ont été inspirées par une pensée morale. Selon les époques, cette pensée était religieuse ou philosophique; les œuvres qui n'en ont point porté l'empreinte, quel qu'ait été leur mérite d'exécution, ont à peine attiré l'attention des hommes. A aucune des grandes époques de l'art, on ne l'a considéré comme étant lui-même son but suprême. Avant Raphaël, les artistes des écoles primitives de l'Italie et de l'Allemagne se préoccupaient presque exclusivement de l'idée religieuse qu'ils voulaient exprimer, et ils négligeaient la perfection de la forme. Après lui, la foi ayant diminué, on s'attacha davantage à la beauté extérieure, mais tant que l'idée subsista, c'est à elle que l'on doit les chefs-d'œuvre qui ont paru. Bientôt les sujets religieux ne furent plus qu'une occasion; une autre idée vint remplacer la religion; l'idée philosophique apparaît dans le Poussin : c'est par la pensée, en effet, que ses œuvres sont grandes. Là où la forme extérieure est recherchée pour elle-même, on trouve encore, il est vrai, quelques chefs d'œuvre, mais ils sont comme tronqués, on sent qu'il leur manque la partie principale, et ils ne paraissent guère que comme des modèles partiels pour l'exécution d'œuvres supérieures. L'école de David, et, de nos jours en Allemagne, celle de Cornélius, resteront de grandes écoles, malgré les imperfections qu'on a pu leur reprocher sous le rapport de l'exécution, parce qu'elles se dis-

(1) Séance du 25 brumaire an II.

tinguent par la force et l'élévation de la pensée. Il en est de même dans l'architecture; les grandes époques sont celles où les architectes s'inspirent d'une idée qu'ils s'efforcent d'exprimer dans les édifices qu'ils construisent. On peut en dire autant de la sculpture. Enfin, dans la littérature, il est à peine nécessaire de faire remarquer que c'est par la grandeur et la moralité de la pensée que les œuvres ont une valeur réelle.

Les considérations précédentes nous révèlent le véritable but de l'art : c'est la manifestation sensible de l'idéal; et ici par idéal nous n'entendons pas seulement la forme parfaite d'un être individuel, perçue et contemplée par l'esprit en lui-même, ce qui est son sens propre et restreint; nous entendons le monde tout entier de la pensée ou de la perfection, saisi à la fois par les idées et par le sentiment, perçu par l'intelligence et senti par l'amour. Certains arts ou certaines branches des arts ont plus spécialement pour but de révéler les idées, d'autres le sentiment; selon la tournure d'esprit des artistes, l'idée ou le sentiment peut aussi dominer dans leurs œuvres; mais c'est toujours l'idéal qui sera le but suprême, et dans l'idéal c'est la pensée non le sentiment qui occupe le premier rang. Dans la littérature, l'épopée, le drame, la poésie didactique et le roman relèvent plus directement des idées; la poésie lyrique, les genres inférieurs, du sentiment. Dans la peinture, la peinture d'histoire doit manifester les idées; le genre et le paysage expriment plus spécialement les sentiments. Enfin, il y a des poètes et des peintres de la pensée; des poètes et des peintres du sentiment. Nier le sentiment au profit des idées dans les arts, ou réciproquement les idées au profit du sentiment, est une erreur que l'étude de l'esprit en lui-même et celle des œuvres d'art de toutes les époques laissent facilement apercevoir. Ne pas leur accorder la place qui leur revient en est une également. La théorie des beaux-arts, pour être vraie, doit tenir compte des deux éléments essentiels de la pensée et de leur valeur respective.

Mais, pas plus que dans la nature, tout dans la pensée n'est pas indistinctement beau; le parfait, le bien, le vrai, l'idéal, ne

sont pas toujours synonymes de beauté; il est des choses parfaites dans leur genre, des vérités, des actions morales qui, au point de vue du beau, sont tout à fait indifférentes. L'intérêt pour l'esprit, l'émotion pour le cœur, peuvent résulter d'autres sources que de la beauté. L'art n'a donc pas pour but essentiel, comme on le dit souvent, la recherche du Beau qui procède directement de la pensée; son but est la manifestation de l'idéal, c'est-à-dire de la perfection, des idées vraies et des sentiments moraux. Enfin, l'idéal n'est pas une création arbitraire de notre imagination ni même de notre esprit, c'est la véritable réalité, parce que c'est l'existence des choses et des qualités saisies en nous-mêmes et en Dieu auquel nous sommes unis au fond de notre pensée.

En disant que l'art doit manifester l'idéal, nous n'entendons pas qu'il doit représenter ou exprimer directement la perfection; cela ne serait pas toujours possible et irait même quelquefois contre son but. Mais nous voulons dire qu'il doit toujours de quelque manière réveiller le sentiment du bien et du vrai dans l'âme de ceux à qui il s'adresse. Ainsi le poète, le romancier, l'auteur dramatique peuvent fort bien représenter un vice quelconque : l'avarice, l'hypocrisie, l'astuce, la débauche; mais ils doivent le faire de façon que, tout en intéressant, ils le fassent détester, ce qui implique évidemment le réveil, dans l'âme du lecteur ou du spectateur, de l'idée du devoir, de celles du bien, du juste, du vrai, toutes choses qui appartiennent au monde de la perfection, c'est-à-dire à l'idéal, but suprême de l'auteur. Le peintre peut fort bien aussi représenter une scène de brigandage, un crime, une mauvaise action quelconque, mais c'est à la condition d'inspirer, d'une manière ou d'une autre, l'horreur que ces faits font naître dans toute âme honnête. S'adresser aux passions, poétiser et embellir le mal, comme le font plusieurs de nos romanciers, c'est, sous prétexte de liberté pour l'art ou de fidélité dans l'imitation, dégrader l'art et le détourner de son but. Il n'y a de respectable que le bien et le vrai; l'art qui s'en écarte, en se prétendant libre, fait acte de démence et doit être proscrit.

Quoique le but de l'art soit l'expression ou la manifestation de

l'idéal, la laideur physique et morale peut, on le voit, faire l'objet de ses représentations, mais à la condition de servir directement ou indirectement à atteindre le but. C'est que l'art doit nous parler notre langue, se placer au moins par quelque côté dans la réalité de la vie pour se faire comprendre. Or, notre condition actuelle étant la lutte contre le mal et la laideur, lorsqu'il voudra exprimer l'idéal par les moyens que la nature et la société mettent à sa disposition, il lui faudra souvent montrer cette lutte. Mais il manquerait évidemment à sa mission si, en représentant la vie humaine, il désertait la cause du bien, du vrai et du beau, pour se ranger du côté de la laideur morale, du mensonge et du désordre. Il doit toujours inspirer l'amour du bien, en faire désirer le triomphe ou le faire triompher lui-même. C'est là son but, c'est là l'idéal qu'il doit poursuivre. Il faut qu'il arrache aé vice le masque dont il se couvre et montre la laideur morale dans toute son impuissance, dans ce qu'elle a, comme la laideur physique, de repoussant et de bas.

Les moyens par lesquels l'artiste pourra manifester l'idéal, en représentant la laideur physique ou morale, dépendent en général des circonstances. Il peut, avons-nous dit, montrer lui-même la lutte, ou bien la transporter en quelque sorte dans l'esprit du spectateur et y assurer le triomphe du bien par une réaction produite avec habileté; quelquefois il peut même reproduire la laideur qui ne se présente que comme une simple imperfection à côté de qualités morales qui frappent assez par elles-mêmes, sans s'arrêter à la faire disparaître ou à en neutraliser l'action. Nous distinguerons d'après cela quatre cas où la laideur peut être représentée dans les œuvres d'art.

Le poète et l'artiste peuvent être assujettis à peindre fidèlement le caractère d'un personnage historique; dans ce cas ils doivent reproduire les défauts qui sont inhérents à ce caractère. Mais il est rare que cet assujettissement soit absolu; ordinairement l'artiste reste libre pour l'ensemble; alors le caractère bon ou mauvais contribue directement ou indirectement à l'effet général, lequel doit toujours être moral. Lorsque le caractère est isolé, l'artiste doit en saisir le trait dominant et le mettre en relief,

inspirer la sympathie s'il est bon, l'aversion s'il est mauvais. La laideur peut aussi être mêlée au grand, au noble, au beau; la faiblesse humaine peut se trouver à côté de l'énergie morale sans en détruire l'effet; la vie prosaïque des hommes du peuple peut révéler tout à coup les biens les plus précieux de l'âme; l'artiste pourra reproduire ces oppositions qui donneront à l'idéal plus de vie et de force en le rapprochant davantage de nous. C'est ce que réalisent quelques héros de Shakespeare et de lord Byron, comme aussi, dans un autre ordre, les tableaux de genre des peintres de l'école flamande. Ces peintres ont voulu retracer les jouissances naïves de la vie privée, les vertus bourgeoises, la simplicité, la probité, la franchise, la bonne humeur, le sentiment de l'indépendance; c'était là leur idéal, et pour l'exprimer ils n'avaient pas besoin de rechercher la beauté plastique, comme les artistes de la Grèce et de l'Italie; il leur suffisait de représenter des fêtes villageoises, la rusticité et même la trivialité des mœurs du peuple. Ce côté moral de leurs œuvres rachète quelques détails qui offensent parfois nos goûts délicats et raffinés. Le vice et la laideur peuvent encore servir d'occasion au triomphe du bien et du beau, en laissant éclater leur impuissance; l'artiste alors ne les montre pas sous un aspect repoussant, mais il les couvre de ridicule. Nous en trouvons des exemples dans la figure de Thersite de l'Iliade d'Homère, dans les comédies d'Aristophane et de Molière. Enfin, l'artiste entreprend une lutte ouverte contre le mal, la laideur et le vice; il inspire directement pour eux le dégoût ou la haine; c'est ce que nous montrent, par exemple, les satires de Juvénal et le Tartuffe de Molière.

On objecte cependant contre la mission moralisatrice des arts qu'il y a quelques productions de la peinture et de la sculpture que l'on ne peut regarder sans rougir et qui cependant, par la perfection et la beauté des formes, par les mérites incontestables de l'exécution, ne peuvent être placés en dehors du domaine de l'art. Nul ne peut songer à dénier à ces productions le titre d'œuvres d'art, mais ce n'est certes point par la pensée, par le sujet qu'elles représentent, qu'elles méritent d'être considérées ainsi; c'est uni-

quement à cause de la forme; or, par ce côté elles atteignent, du moins en partie, le but de l'art, qui est de manifester l'idéal. L'artiste pour qui ces œuvres ont une valeur ne considère que la forme; le sujet lui est indifférent. Au contraire, celui qui fait attention au sujet est, en général, ou au moins pour le moment, insensible aux beautés de la forme. Pour lui, elles ne sont pas plus des œuvres d'art que des paroles graveleuses et ordurières ne sont de la poésie; ce sont des représentations qui lui causent un plaisir grossier des sens ou de l'imagination, rien de plus. Mais, pour celui qui sent les beautés de l'exécution et la perfection de la forme, le plaisir est d'un tout autre ordre; c'est un plaisir de l'âme qui, loin d'éveiller en lui des passions tumultueuses et basses, l'élève et lui cause un bonheur calme et pur. C'est là l'effet naturel de la beauté idéale sur l'esprit, et cette beauté ne peut nous apparaître sans nous laisser apercevoir en même temps comme un reflet du bien et de la perfection absolue.

Ceci nous montre un nouveau côté de l'art : la beauté extérieure. Elle lui est tout aussi essentielle que la manifestation de l'idéal. Des idées et des sentiments bien rendus, exprimés avec clarté et précision, ne constituent pas encore des œuvres d'art; un traité de géométrie ou d'algèbre, les imparfaites ébauches faites par des enfants, quelque expressives qu'elles puissent être, ne prennent pas rang dans le domaine de l'art, par cela seul qu'ils sont l'expression matérielle de pensées et de sentiments. Il en est de même de la manifestation désordonnée des produits de l'imagination d'un fou. La même pensée peut être, selon le mode de l'expression, du domaine de la science, de celui de l'art ou de celui de la conversation journalière. L'art est donc une manifestation sensible particulière de l'idéal, et pour en avoir une notion complète nous devons préciser ce nouvel élément avec le même soin que nous avons déterminé l'élément supérieur de l'invention.

Pour communiquer nos pensées nous n'avons qu'un moyen : c'est de recourir à des formes sensibles que nous créons ou que nous trouvons toutes faites dans la nature et que nous imitons. Mais comment cela est-il possible? Quel est ce lien mystérieux qui

permet à celles-ci de représenter celles-là? Le panthéisme répond qu'il y a une identité fondamentale de la nature et de l'esprit. Cette explication vient se briser contre le témoignage de la conscience; ce qui pense en nous n'est pas la même chose que ce qui agit extérieurement; le *moi* uni au corps ne peut être confondu avec lui; par conséquent, de même que notre corps n'est pas notre esprit, la nature extérieure n'est pas une substance pensante. Mais, s'il n'y a pas identité au sens du panthéisme, il y a incontestablement correspondance de la nature et de l'esprit. Dieu n'a pu créer que conformément aux idées éternelles, et nous sommes en communication avec ces idées au fond de nous-mêmes, puisque nous pouvons nous élever à la vérité, qui n'est que la perception des choses avec les caractères de nécessité et d'immuabilité qu'elles ont en Dieu. Bien plus, les idées constituent l'être spirituel lui-même, en sorte qu'il est vrai que l'être spirituel créé est par son essence même une image de la divinité. Si donc la nature extérieure est faite d'après les idées divines, elle correspond aussi aux idées qui constituent la pensée humaine, reflet de la pensée éternelle. Or, il se fait dans notre imagination une sorte de reproduction de tous les objets extérieurs avec lesquels nos sens nous mettent en relation, et par l'union de l'âme et du corps nous pouvons faire servir les images que nous trouvons ainsi en nous à l'expression de nos idées, soit en les employant telles qu'elles nous sont données, soit en les modifiant. Il en est de même de nos sensations affectives à l'égard de nos sentiments. Tel est le fondement du langage et de tous les autres moyens d'expression de la pensée que nous possédons.

Qu'est-ce qui distingue le mode d'expression propre à l'art des modes d'expression employés dans les sciences et dans le langage ordinaire? A cette question on a fait différentes réponses. Les uns ont prétendu que l'art ne peut employer que des formes concrètes, imitation exacte de celles que nous trouvons dans la nature, tandis que la science emploie le langage abstrait. Ce système n'a une apparence de fondement qu'en ce qui concerne la peinture et la sculpture; il est impuissant à expliquer le mode d'expression

propre à l'architecture, à la musique et à la poésie. L'architecture se sert de matériaux fournis par la nature, mais ses productions n'ont aucune analogie avec les formes que celle-ci nous offre. La musique et la poésie emploient des sons, il est vrai, mais ces sons n'ont qu'une ressemblance lointaine avec ceux que font entendre les animaux ou les éléments dans quelques circonstances. Le langage poétique est tout autre que le langage ordinaire, et il n'est pas étranger, d'ailleurs, à l'abstraction scientifique. Dans la peinture et dans la sculpture l'artiste semble assujetti à l'imitation des formes extérieures, cependant ses productions ont parfois un tel degré de perfection qu'il serait impossible d'en trouver des modèles dans la nature. Le peintre rend des effets de couleur et de clair-obscur qui sont de véritables créations. Les formes de l'expression du sentiment ne correspondent souvent à aucune sensation du corps ou des êtres animés. Enfin, le langage abstrait n'est pas le seul qu'emploie la science ou qui soit usité dans la conversation. Ce système exclusif n'est donc point admissible.

Les autres se jettent dans un excès contraire et prétendent que l'art ne peut employer que des formes idéales soit qu'il les crée directement, soit qu'il transforme celles de la nature en les rendant plus conformes à l'esprit, c'est-à-dire plus claires, plus simples, plus significatives, et même, selon quelques-uns, plus générales et plus abstraites. Il s'en faut beaucoup que l'art pour exprimer l'idéal ne fasse jamais usage des formes extérieures telles qu'elles sont. Il est dans la nature une poésie exprimée parfois avec une force qui fait le désespoir des peintres et des poètes les plus habiles; la beauté sensible s'y rencontre dans certaines parties avec une perfection que l'imagination la plus riche ne saurait dépasser. L'artiste dans ce cas doit se borner à imiter les formes extérieures et s'efforcer de rendre par cette imitation ce que tout homme qui pense et sent doit éprouver en présence de l'objet réel. Le plus souvent cependant pour exprimer l'idéal auquel il s'élève directement par la pensée, il ne trouvera que dans son imagination créatrice des formes capables de le manifester au dehors; il modifiera alors d'après cette conception intérieure les

formes de la nature et leur donnera une signification nouvelle, ou bien il inventera des images et des accents plus expressifs. Le système qui n'admet que des formes idéales, plus vrai sans doute que le précédent, a le tort comme lui d'être exclusif, et pas plus que lui, il n'explique la différence qu'il y a, sous le rapport de l'expression, entre la science et l'art, puisque tous deux pour exprimer la pensée doivent souvent créer ou modifier le langage, et recourir à des formes nouvelles, plus simples et plus significatives.

Que fait l'artiste pour exprimer au dehors l'idéal auquel il s'est élevé par la seule force de sa pensée ou par la contemplation de la nature? Il saisit d'abord le trait dominant, celui qui rend avec le plus de force et de clarté l'idée ou l'émotion qu'il veut communiquer, et il lui subordonne tout le reste. Ensuite, il coordonne tous les autres éléments de sa conception pour les faire concourir jusque dans leurs moindres détails au but qu'il a en vue. Enfin, par l'unité qu'il imprime ainsi à son œuvre, il donne à ce tout qu'il a composé lui-même ou qu'il se borne à reproduire, un souffle de vie, image de la vie supérieure de la pensée ou de celle de la nature. Mais qu'a-t-il fait dans tout cela sinon appliquer la notion du beau, qui contient, en effet, pour éléments essentiels, l'ordre et la vie, la subordination des parties d'un tout à un but unique, l'action, le mouvement et une sorte de génération intérieure? Qu'a-t-il fait sinon établir un lien vivant entre toutes les parties de son œuvre, à l'exemple des idées qui s'enchaînent dans l'esprit et naissent les unes des autres, ou des sentiments qui élèvent l'âme et l'agrandissent, qui font battre le cœur avec plus de rapidité et de force?

Voilà donc le caractère distinctif du mode d'expression propre à l'art. C'est l'application de la notion du beau à la composition et à l'exécution. Ce n'est qu'en ce sens que l'art est le langage du beau. Mais cette condition aussi lui est essentielle, et c'est à cause de cela que l'on dit les beaux-arts pour signifier l'ensemble de ces créations de l'esprit ou de ces imitations de la nature qui se présentent à nous avec le caractère de la beauté extérieure. La notion du beau qui, comme nous l'avons vu, ne s'applique pas nécessai-

rement à la conception, s'applique au contraire rigoureusement à l'exécution. « Je trouve, dit Schiller, qu'il y en a beaucoup qui se méprennent en ce qu'ils rapportent la notion du beau à la conception beaucoup plus qu'à l'exécution des œuvres d'art; ils doivent ainsi sans nul doute, se trouver embarrassés quand l'Apollon du Vatican et d'autres figures semblables, déjà belles par elles-mêmes, sont placées sous une même catégorie de beauté que le Laocoon, avec un faune ou d'autres représentations douloureuses ou ignobles. Le cas est le même, comme vous le savez, pour la poésie. Que de mal on s'est donné et l'on se donne encore pour sauver, à côté des idées que l'on s'est faites de la beauté grecque, la nature souvent crue, hideuse ou basse qui apparaît dans Homère ou dans les tragiques (1) ! »

Nous avons dit plus haut que l'art pour manifester l'idéal, l'exprimer ou le représenter, peut recourir selon les cas à la beauté ou bien à la laideur physique ou morale. Comment cela peut-il se concilier avec l'obligation d'appliquer sans cesse la notion du beau dans la composition et dans l'exécution? Cette conciliation est possible parce que la beauté de la forme dans l'art peut se présenter sous des faces diverses, et qu'elle ne dérive ni directement ni entièrement du sujet représenté. Rappelons-nous que Boileau a dit :

« Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux,
« Qui, par l'*art* imité, ne puisse plaire aux yeux. »

Mais il a ajouté aussi :

« Je ne puis estimer ces dangereux auteurs
« Qui de l'honneur, en vers, infâmes déserteurs,
« Trahissant la vertu sur un papier coupable,
« Aux yeux de leurs lecteurs rendent le vice aimable. »

Le peintre, le poète, le romancier et l'orateur peuvent fort bien pour éveiller en nous l'idée du bien et du vrai, ce qui est leur mission suprême, mettre sous nos yeux des formes imparfaites ou

(1) Schiller, Jéna, juillet 1797. *Correspondance de Schiller et de Gœthe*, p. 146

laides, des défauts et des vices; mais dans l'emploi qu'ils en font et précisément pour produire l'effet qu'ils doivent avoir en vue, il faut qu'ils observent les règles qui découlent de la notion du Beau, c'est-à-dire l'ordre, l'unité et la vie. Ainsi le peintre qui veut exprimer la fureur dans les actions et sur le visage d'un homme, doit tout rapporter à l'expression de cette passion, et pour cela mettre en relief les traits caractéristiques, les renforcer s'il le faut, subordonner les autres, concentrer l'expression dans son personnage principal, faire converger tout l'intérêt vers ce point unique : voilà l'ordre, l'unité et la vie appliqués à des formes qui, en elles-mêmes, peuvent n'être ni belles ni parfaites. Nous en dirons autant du clair-obscur et du coloris. Les peintres flamands et hollandais nous offrent fréquemment des exemples de la beauté du coloris ou du clair-obscur sans aucune beauté de la forme plastique, comme le contraire se rencontre dans les œuvres de quelques peintres italiens, la beauté de la ligne sans la beauté du coloris ou du clair-obscur. Le littérateur qui veut peindre un sujet en soi beau ou laid, parfait ou non, mais toujours dans le but de réveiller de quelque façon l'idée de la perfection ou l'idéal, pourra emprunter pour la partie matérielle de son œuvre les formes idéales du langage poétique ou les formes ordinaires de la prose, mais il devra toujours observer l'unité et l'ordre, mettre dans son œuvre de l'animation, de la vie, de la chaleur, en un mot il devra y appliquer la notion du beau. On ne comprendrait pas l'existence d'une œuvre d'art quelconque sans la beauté dans l'exécution. Telle est donc la véritable place du beau dans l'art; il y occupe un rang secondaire si l'on veut, parce qu'il ne tient qu'à la composition et l'exécution, mais il y est essentiel. La notion du beau appliquée aux moyens sensibles qui servent à manifester l'idéal, est ce qui distingue le mode d'expression de l'art de celui de la science et du langage usuel.

La beauté dans l'art, là où elle est essentielle, c'est-à-dire dans la composition et dans l'exécution, dérive de la pensée de l'artiste, excepté toutefois lorsqu'il ne s'agit que de reproduire strictement la beauté telle qu'on la rencontre parfois dans la nature. Elle ne

résulte pas, comme on voudrait le faire croire dans certaines théories, du procédé en quelque sorte mécanique. Sans doute, le sujet peut offrir par soi de la beauté, et, lorsque ce sujet est d'invention, il peut avoir une beauté supérieure à celle qui se trouve réalisée dans la nature, parce qu'elle se rapproche davantage de l'idéal, et qu'elle porte, pour nous, plus fortement l'empreinte de la pensée. Mais ne la placer que dans ce qui est exprimé ou dans la conception pour la nier dans l'exécution, dans la manière d'exprimer et de représenter, c'est la voir là où elle est accidentelle et ne pas l'apercevoir où elle est essentielle. L'artiste, après avoir conçu son sujet, après s'être élevé à l'idéal par la pensée et par le sentiment, après avoir trouvé les moyens d'expression les plus fidèles et les plus énergiques, n'aura pas encore fait tout ce qu'il faut pour produire une œuvre d'art; il devra de plus revêtir de beauté la forme extérieure, c'est-à-dire arranger, disposer, coordonner, combiner toutes les parties de son œuvre jusque dans leurs plus petits détails, imprimer à l'ensemble et à chaque partie le même esprit, le même caractère ou l'unité, animer enfin le tout d'un souffle de vie, écho de son émotion et de son enthousiasme. Ce n'est qu'alors que son œuvre sera parfaite et digne de passer à la postérité. Quel que soit donc le mérite de la pensée, si elle ne se présente pas à nous avec les caractères extérieurs de la beauté, si les formes qui l'expriment et la manifestent n'offrent pas en elles-mêmes ou dans quelques parties du moins, le fini et la perfection dont elles sont susceptibles, cette pensée n'aura pas produit une œuvre d'art véritable.

La beauté se diversifie à l'infini, bien qu'elle ait des principes immuables; elle est subordonnée au but, au sujet et en porte le caractère ou l'empreinte. Dans la création du beau extérieur, il faut donc que l'artiste et le poète aient une certaine liberté; les assujettir à des règles étroites et inflexibles, c'est enchaîner leur pensée et le plus souvent ne leur faire produire que des œuvres froides et sans vie. Mais il ne faut pas non plus, sous prétexte de liberté, chasser la beauté d'exécution et ne faire que ce que l'on a nommé de la littérature et de la peinture faciles. On exalte de nos

jours et avec raison le feu de la pensée, cette étincelle de vie qui part de l'âme de l'artiste et se répand sur ses œuvres pour aller émouvoir le spectateur; mais il ne faudrait pas que ce fût aux dépens de la correction et de la beauté extérieure. C'est ainsi que l'on va jusqu'à dire que le premier jet de la pensée d'un écrivain, les esquisses d'un peintre, les ébauches d'un sculpteur ont plus de valeur esthétique que leurs œuvres achevées, parce qu'on y trouve leur pensée exprimée avec plus de force et, dit-on, par conséquent avec plus de beauté. De là cette tendance actuelle à négliger la forme, à ne rien achever, à voir même dans des imperfections un mérite réel; de là, en peinture, cette manie de plus en plus envahissante de mépriser les contours et de ne rechercher que des effets de palette, de tout confondre dans une sorte de brouillard, image de la confusion des idées, et de s'en tenir à de simples indications. Il faut réagir, au nom de la vérité et de la beauté, contre ces funestes tendances détruiraient l'une des parties essentielles de l'art. Non, la beauté de la pensée ne peut rien à être rendue par des formes revêtues de la beauté sensible; non, une œuvre d'art peut supporter la perfection des détails et de l'exécution, sans que la pensée y soit amoindrie. Qu'on le demande aux chefs-d'œuvre des poètes, des peintres et des sculpteurs de l'antiquité et des temps modernes. Ces théories nouvelles ne sont qu'au service de l'incapacité; un talent devenu souple et facile par un long travail, par une lutte incessante contre la nature rebelle, sait rendre une forte pensée par des formes parfaites et belles sans négliger les détails, parce qu'il sait donner à chaque chose sa valeur et faire aisément concourir le tout au but qu'il a en vue. Ces esquisses, ces ébauches dont on parle n'ont de valeur que lorsqu'elles révèlent dans l'artiste une habileté acquise, et si elles plaisent surtout par l'élément vital de la beauté qui y apparaît davantage, l'élément d'ordre non moins essentiel, s'y fait sentir aussi et contribue pour sa part à leur mérite total. Les grossières esquisses des enfants, quelque expressives qu'elles soient, peuvent avoir, à ce titre seul, aux yeux de certains théoriciens ce qu'ils nomment une valeur esthétique, mais à coup

ûr personne ne leur reconnaîtra une valeur artistique, parce qu'il eur manque la beauté d'exécution.

Le beau dans les arts peut être considéré sous deux points de ue : beauté du fond inhérente au sujet mais non indispensable, t beauté de la forme toujours essentielle, bien que différente elon le but qu'on se propose et les règles particulières à chaque rt. Ceux qui ont défini l'art le langage du beau, ont donc donné ne définition trop absolue, puisque le sujet représenté peut en ui-même être privé de beauté. D'ailleurs, l'idéal dont l'expression t la représentation sensibles constituent le but suprême de l'art, 'est pas synonyme de beauté, car en Dieu et en nous, tout n'est as nécessairement conçu comme beau, quoique chaque chose oit susceptible dans son genre d'une perfection particulière et elative. Mais par le pouvoir que nous avons de modifier et de ombiner les formes extérieures pour les faire servir à manifester 'idéal que nous avons conçu, nous pouvons y appliquer la notion lu beau, et donner ainsi à cette manifestation une force et un ttrait qui ne se trouvent dans aucune autre branche de l'activité umaine. Nous pouvons donc définir l'Art : *la manifestation de 'idéal par le moyen de la beauté sensible*.

Cette notion de l'art nous permet de déterminer ses effets sur 'homme et sur la société. Ils ne dérivent pas d'une source unique, nais des éléments complexes que nous avons analysés et que nous enons de réunir dans la définition.

L'idéal, soit que la contemplation de la nature nous le révèle, t que nous le reproduisions par la seule imitation, soit que nous e saisissions directement en nous, et que nous l'exprimions par les moyens sensibles, éveille cette sympathie naturelle que nous essentons pour tout ce qui est grand, noble et généreux. Partout ù il apparaît, l'idéal élève l'âme avec une force invincible et la ransporte dans une sphère supérieure où elle rencontre quelques ayons au moins du bien et du vrai. La manifestation sensible de 'idéal, c'est-à-dire la représentation des idées que l'artiste a erçues et l'expression des sentiments qu'il a éprouvés dans la ontemplation de ces idées, a donc en elle-même une puissance

moralisatrice, puisqu'en faisant surgir dans l'homme l'idée de ce qu'il doit être, en lui inspirant l'amour de la perfection, elle élève sa pensée et ses sentiments et travaille à son amélioration. Aussi l'art a-t-il toujours été considéré, de même que la religion, comme le premier instituteur des peuples, comme l'un des plus puissants instruments du progrès.

Mais ce n'est pas seulement par les sujets qu'il traite, par la pensée qu'il exprime et par les sentiments qu'il communique, que l'art exerce cette action qui lui a toujours été reconnue, c'est aussi par la beauté de la forme. Le sujet traité, qui par lui-même peut avoir de la beauté ou n'en pas avoir, acquiert dans l'œuvre d'art une beauté relative et factice. C'est cette beauté que l'on nomme la beauté artistique ou artificielle; elle exerce sur les hommes un grand empire, car en forçant en quelque sorte la contemplation, elle calme les passions, ramène la sérénité dans l'âme et par suite dispose au bien et à la vertu. C'est elle surtout qui, dans les arts, comme le dit Aristote, épure les passions. L'artiste qui se trompe sur la mission de son art, produit donc encore quelque bien, en montrant dans ses œuvres la beauté sensible, puisqu'il fait naître l'idée du beau, laquelle ne se sépare jamais complétement de la vérité et du bien. C'est cet effet que les anciens avaient surtout en vue lorsqu'ils décoraient les places publiques, les lieux de réunion et jusqu'aux habitations, d'objets d'art de toute espèce, lorsqu'ils faisaient chanter des vers harmonieux ou représenter des tragédies qui charmaient par la seule beauté du langage, lorsqu'ils déterminaient enfin le mode qui devait être observé dans la musique destinée à être entendue par le peuple.

De nos jours on exige que l'effet de l'art soit plus immédiat sur l'âme. C'est une conséquence du caractère spiritualiste du progrès moderne. Mais en se laissant guider par des apparences on ne l'a recherché que dans la communication des sentiments. Loin de nous la pensée de contester l'importance de l'art sous ce rapport; cependant, il nous est impossible d'y voir son point culminant. Le sentiment pour se communiquer exige des conditions qui révèlent un but supérieur. Prenons pour exemple la peinture. On pourrait

citer sans doute, en grand nombre, des œuvres qui se font pour ainsi dire sentir directement, parce que le sujet qu'elles représentent est compréhensible pour tous. Ainsi les *Moissonneurs* de Léopold Robert, le *Naufrage de la Méduse* par Géricault, des scènes familières, des paysages, sont des sujets que tout le monde saisit à première vue; les sentiments qui y sont exprimés sont par conséquent aussi très-facilement communiqués. Mais en est-il de même d'une foule d'autres œuvres? Qui se rendra complétement compte des sentiments exprimés dans un sujet emprunté à la religion ou à l'histoire, s'il ne connaît ni l'histoire ni la religion? Qu'exprimeront pour un juif ou un mahométan la *Cène* de Léonard de Vinci, la *Transfiguration* de Raphaël, ou la *Communion de saint Jérôme* par le Dominiquin; pour un homme du peuple l'*École d'Athènes* de Raphaël, la *Mort de Socrate* et le *Léonidas* de David, les *Enfants d'Édouard* de Paul Delaroche? Bien peu de chose sans doute, en comparaison de ce qu'éprouve une personne qui connaît les faits retracés. Mais qui oserait soutenir que l'art doit s'interdire les sujets qui ne sauraient être compris de tout le monde sans conditions préalables? L'art s'adresse donc aux idées avant de parler au sentiment, et lorsque ces idées ont en elles-mêmes quelque chose de grand et de noble, quelque chose qui élève l'âme, comme celles du dévouement à la patrie ou à la vérité, du devoir et de l'honneur, ce sont ces idées qui occupent la première place et le sentiment ne vient que pour les fortifier et augmenter leur action. Nous ne dirons rien ici du sentiment que font naître le style et la manière du peintre ou du poète; il peut être recherché par quelques amateurs, mais il n'est qu'accessoire et ne saurait venir même, pour le plus grand nombre, que bien après la beauté tout extérieure de l'œuvre.

Le but de l'art est de faire surgir, par l'attrait de la beauté sensible et par la puissance de l'idée et du sentiment, l'homme intérieur que nous portons en nous, pour l'opposer aux passions et aux désordres au milieu desquels nous vivons. L'action de l'art sur l'homme et sur la société dépend donc du développement général ou individuel de la pensée. Plus l'homme est éclairé, plus cette

action est étendue. C'est pourquoi le progrès de l'art est intimement lié à celui de la civilisation. L'art reflète toujours la pensée supérieure d'une époque, il la dévoile aux masses, en même temps qu'il travaille au développement de l'humanité en montrant l'idéal vers lequel il faut tendre. De nos jours pour rester à la hauteur de sa mission, il doit s'élever aux idées philosophiques, parce qu'il n'y a que ces idées qui agissent réellement sur les hommes, et que c'est le caractère particulier de notre époque de les rechercher avant tout. N'assigner à l'art d'autre mission que d'éveiller des sentiments, de procurer quelques jouissances à l'âme ou aux sens, c'est n'en faire qu'un simple objet d'agrément, indigne de l'attention d'un esprit sérieux, et propre tout au plus à charmer les loisirs de quelques désœuvrés.

Le problème du développement de l'art dans l'humanité s'est présenté devant tous ceux qui ont cherché à se rendre compte de sa mission. Mais ce problème n'a nulle part une importance plus grande que dans les théories panthéistiques de l'Allemagne moderne; Hegel surtout lui a donné une solution qui par son originalité, sa profondeur et son apparence d'exactitude, mérite un examen particulier. Nous allons exposer aussi brièvement que possible ses idées sur ce point.

L'idée du beau comme idée absolue, renferme un ensemble d'éléments distincts, de moments essentiels, qui doivent se manifester au dehors et se réaliser. Or, le but de l'art est de saisir et de représenter le réel comme vrai, c'est-à-dire dans sa conformité avec l'idée, ce que Hegel nomme l'idéal. L'art dans son développement interne exprimera donc les différents moments de l'idée absolue, et correspondra toujours aux phases diverses du développement de l'humanité. Le perfectionnement de l'idée comme fond, apparaît dans l'art comme perfectionnement de la forme, et l'idée de chaque époque trouve en lui sa forme convenable et adéquate.

L'art nous présente avec une extrême fidélité les divers modes et les différents degrés d'association de la pensée et de la forme. De là ses formes générales historiques, qui sont au nombre de

ois : la période symbolique, la période classique, et la période omantique.

Dans la *période symbolique*, l'idée encore abstraite, cherche sa éritable expression dans l'art sans la trouver. Il se fait un rapprohement superficiel de la forme et de l'idée, dans lequel les êtres e la nature représentés grossièrement servent de signe aux idées. 'imagination fait des efforts impuissants pour s'élever jusqu'à la piritualité, et n'enfante que des images monstrueuses des forces hysiques, ou bien des représentations sans vie d'abstractions orales. Dans cette période l'art est incapable de manifester esprit dans toute son étendue et sa profondeur; il se borne à éveiller l'idée sous une forme vague, obscure et énigmatique.

Dans la *période classique*, au contraire, la forme extérieure est ne enveloppe transparente de l'idée. L'esprit comme sujet libre e détermine lui-même et présente l'harmonieuse unité de l'idée t de sa manifestation extérieure; il idéalise la nature. C'est lui ui constitue le fond de la représentation; la forme extérieure est eule empruntée à la nature, et, au lieu de rester, comme dans la ériode précédente, superficielle et indéterminée, elle est pénétrée ar l'esprit qui la façonne à son image. L'art par cet heureux ccord de la forme et de l'idée, parvient à son plus haut degré de erfection. L'art classique est le règne de la beauté. Cependant, le ujet libre n'échappe pas encore aux liens du fini; par suite, il ontredit plus ou moins la véritable conception de l'esprit. Un ouveau développement est donc possible.

Ce développement nouveau et, en un sens, supérieur, a lieu endant la *période romantique*. L'esprit abandonne l'accord avec e monde sensible pour se retirer en lui-même et se saisir comme sprit absolu. Il trouve dans son sein sa véritable harmonie. La elle unité de l'idéal qu'offrait la forme classique se brise; l'esprit éborde de toutes parts la matière; tandis que dans la période ymbolique, l'unité de la forme et de l'idée n'était pas encore tteinte, maintenant elle est dépassée. Il se fait donc une sorte de léchirement au sein de l'unité de l'idée et de la forme. L'esprit e pouvant trouver dans la réalité rien qui lui corresponde,

cherche en lui-même sa propre réalisation. On est arrivé à la spiritualité infinie qui s'élève au-dessus de la sphère du monde visible. L'art puise dans le monde intérieur de la conscience; il ne se sert plus de la réalité extérieure que comme d'un signe pour révéler la nature infinie et libre de l'âme.

L'art symbolique est un combat entre le fond et la forme, qui a son commencement, son milieu et sa fin. Il comprend l'art oriental presque tout entier. La symbolique est d'abord irréfléchie et se présente sous trois formes différentes. Chez les Perses, le principe divin apparaît comme identifié avec la nature et avec l'homme; à proprement parler il n'y a pas d'art dans leurs conceptions bien qu'empreintes d'une certaine poésie. Chez les Indiens, les deux termes d'abord confondus se séparent, l'imagination fait des efforts infructueux pour pénétrer le sens général de l'univers. Le caractère de l'art indien est le sensualisme et l'absence de mesure. Les Égyptiens arrivent au symbole proprement dit: l'esprit se pose comme indépendant en face de la réalité sensible, laquelle n'est plus qu'une négation, mais une négation posée comme absolue et qui doit se résoudre par conséquent dans l'esprit. De là le culte des morts, la conservation de la personnalité jusque dans la tombe, la divinité adorée dans les animaux, et enfin le caractère énigmatique de l'art égyptien.

Le second degré de l'art symbolique est ce que Hegel nomme la symbolique du sublime. Nous avons vu ailleurs (1) qu'il considère cette symbolique à deux points de vue, l'un positif, l'autre négatif. Le premier lui donne l'art panthéistique dont il trouve l'expression dans la poésie indienne, dans la poésie mahométane et enfin dans la mystique chrétienne. Le second lui fournit le sublime proprement dit, représenté surtout par la poésie hébraïque. La substance unique d'abord immanente dans les êtres de la nature, se replie sur elle-même et ne soutient plus avec le monde qu'un rapport négatif.

Enfin, le troisième degré de l'art symbolique constitue la sym-

(1) Voir t. 1, p. 181.

bolique réfléchie; c'est la forme de l'art dont la base est la comparaison. L'idée est comprise en elle-même et posée comme distincte de la forme sensible qui la représente. Mais tantôt on part de l'image sensible qui est la partie essentielle, comme dans la fable, la parabole, le proverbe, l'apologue et les métamorphoses; tantôt au contraire l'idée est le premier élément et l'image l'accessoire; tels sont l'énigme, l'allégorie, la métaphore, l'image proprement dite et la comparaison. Cette forme de l'art symbolique est celle d'un genre inférieur. Les deux éléments que l'on y trouve séparés tendent à se réunir dans la poésie didactique, dans la poésie descriptive et enfin dans l'ancienne épigramme, sans y parvenir complétement, ce qui constitue un progrès pour l'art, mais en même temps la décadence du symbole.

L'art classique réalise l'idée du beau, la convenance réciproque et parfaite des deux éléments, c'est-à-dire l'idéal. L'idée libre qui trouve dans la forme extérieure son expression fidèle et adéquate, arrive à la vraie personnalité. L'art grec est la réalisation de l'idéal classique. On n'y trouve ni l'unité immobile de l'orient, ni la concentration de l'homme en lui-même qui forme le caractère de la période romantique. Chez les Grecs la liberté personnelle s'allie avec les mœurs publiques, et cette heureuse harmonie se retrouve dans l'art, qui offre partout, en effet, la vitalité libre, création de l'esprit, et l'individualité plastique. La religion grecque, d'ailleurs, est à la lettre la religion de l'art, le culte de la beauté extérieure reflet de la beauté interne. L'art symbolique est détruit par l'art grec; c'est ce que signifient le combat des dieux nouveaux contre les anciens, la dégradation du règne animal et des puissances de la nature, et enfin la défaite des anciens dieux. L'esprit triomphe de la nature mais sans se séparer d'elle. Les dieux grecs représentent à la fois les éléments de la nature et ceux de l'esprit, ainsi Apollon, par exemple, est la personnification du soleil et de la science. Leur caractère est l'individualité concentrée, affranchie de la multiplicité des accidents de la vie humaine, l'unité de la généralité et de l'individualité. De là leur calme inaltérable, leur éternel repos, leur élévation, leur majesté;

mais aussi, par la limite qu'ils rencontrent dans le fini, l'absence de satisfaction intérieure, l'air froid et triste qu'ils offrent dans les représentations de l'art grec. Cependant il n'y a pas d'opposition entre l'idée et la forme, et si les dieux prennent part aux combats des hommes, si comme eux ils ont des passions, cela ne détruit pas l'unité extérieure qu'ils réalisent. Mais portant en eux deux éléments qui ne trouvent que momentanément leur harmonie, ils renferment un germe de destruction. La cause de la destruction des dieux classiques est leur anthropomorphisme que domine le destin, puissance aveugle et sans règle. Les dieux se développent sous la forme humaine corporelle; mais la conscience de l'homme ne s'y reconnaît pas entièrement, elle aspire à l'infini, et cette aspiration est contredite par leur forme finie. Dès lors le principe nouveau entreprend la lutte contre le monde classique; son arme est la satire. L'esprit pénétré du sentiment de sa liberté et de son indépendance, détruit une forme vieillie, un monde qui l'enserre et ne le satisfait plus. Or, l'opposition qui a éclaté de nouveau doit disparaître pour faire place à une nouvelle conciliation, à une forme nouvelle; cette forme Hegel la nomme la subjectivité infinie.

L'art romantique a pour mission de la réaliser. L'esprit rentré en lui-même, ayant conscience de sa nature absolue et de sa liberté, cherche une harmonie plus profonde dans son monde propre, c'est-à-dire la beauté spirituelle. Il se manifeste donc d'abord comme rempli de Dieu; et l'on retrouve, en effet, l'anthropomorphisme à son origine; mais c'est un anthropomorphisme plus élevé qu'en Grèce, présentant la véritable personnalité humaine. L'histoire du Christ est le point de départ de la subjectivité absolue. L'art romantique la retrace; il pénètre plus avant dans les sentiments que ne le faisait l'art grec, et l'on peut dire que l'amour est son véritable idéal. L'amour religieux surtout qui va jusqu'au martyre et au renoncement au monde, lui offre un champ inépuisable de manifestations nouvelles, qu'il explore avec une ardeur incomparable. Dans le monde extérieur de l'activité humaine, l'indépendance de l'esprit produit l'honneur, la fidélité, le respect de la femme, la bravoure, en un mot tous les

sentiments qui constituent la chevalerie. L'homme après avoir abandonné la vie contemplative, cherche l'harmonie dans la vie extérieure, et y apporte le sentiment de sa personnalité. La poésie dès lors n'a plus aucune forme consacrée, elle est libre et créatrice. L'âme reste indifférente vis-à-vis du monde extérieur et ne cherche qu'elle-même. C'est pourquoi l'art admet dans son sein le réel avec ses défauts et ses imperfections, il accorde même au laid une place dans ses créations. Les objets extérieurs n'ont de valeur pour lui que par les sentiments de l'âme qui se reflètent en eux. Le type fondamental de l'art romantique est le genre lyrique; il se retrouve partout jusque dans les arts figuratifs. L'individu est concentré en lui-même; il ne se montre que par ses qualités accidentelles. L'art a donc pour but de dévoiler la profondeur des sentiments, et lorsque l'âme se trouve mêlée à la vie réelle, il nous fera voir l'énergie extérieure ou intérieure des caractères, le développement de la subjectivité dans des aventures imaginaires, ou bien, comme dans le roman, l'individu en collision avec l'ordre social et avec la famille présentés comme des barrières à l'idéal du cœur. Enfin, l'art romantique se détruit lui-même; à mesure qu'il devient plus profane il s'enfonce de plus en plus dans les particularités du monde réel, dans les détails vulgaires, dans le prosaïsme. L'habileté de l'artiste prend le dessus sur les idées; on cherche l'*humour*, et l'on finit par tomber dans le dévergondage de l'esprit.

Arrivé à ce point, l'art, selon Hegel, a parcouru le cercle entier des croyances humaines; il a terminé sa mission. La liberté philosophique, le rationalisme prend sa place. « L'art, dit-il, cesse d'être attaché à un cercle déterminé d'idées et de formes; il se consacre à un nouveau culte, celui de l'humanité : tout ce que le cœur de l'homme renferme dans son immensité, ses joies et ses souffrances, ses intérêts, ses actions, ses destinées, devient son domaine. » Le fond, c'est la nature humaine, la forme, une combinaison libre de toutes les formes du passé (1).

(1) Ch. Bénard, *Essai analytique et critique sur l'Esthétique de Hegel*, à la suite de la trad. du *Cours d'Esthétique*, t. V, p. 318.

Cette théorie du développement de l'art, à la fois logique et historique, est très-ingénieuse sans doute, mais elle a le vice radical de rendre tout nécessaire et de supprimer la liberté humaine. Ce n'est pas avec cette rigueur mathématique que se développe la civilisation, ni par suite l'art qui en est un reflet. L'esprit humain dans son développement obéit à des lois, nul ne peut le contester; mais étendre leur empire jusqu'à étouffer sa liberté, au moins avant l'apparition de l'art romantique, et nier les influences accidentelles de temps et de lieux, c'est pousser trop loin l'esprit de système. Le développement de l'art dans l'humanité veut donc être apprécié avec moins de rigueur, mais aussi à la lumière de principes en eux-mêmes plus inflexibles, plus indépendants des faits.

L'art a pour mission de manifester l'idéal au moyen de la beauté sensible, mais l'idéal peut être pris en lui-même, plus ou moins séparé du monde réel, ou bien mêlé à ce monde à des degrés divers. Voilà pour le fond, le sujet représenté ou exprimé. Quant à la forme sensible, elle doit, avons-nous vu, être empruntée à la notion du beau. Or, il y a deux éléments dans la beauté : l'ordre et la vie; l'un ou l'autre de ces deux éléments peut prédominer à un moment donné. De ces différences, à ce double point de vue, résultent les différentes phases de l'art dans l'antiquité et dans les temps modernes.

L'art oriental, et même une partie de l'art grec, ne peut être considéré que comme une préparation à l'art véritable. L'esprit humain encore trop inféodé à la nature extérieure, ne saisit l'idéal que d'une manière très-vague, très-confuse. Il cherche quelque chose au-delà de la matière et se perd dans les ténèbres, parce que la lumière intérieure lui manque. D'un autre côté, mais pour la même raison, il ne saisit que très-imparfaitement non plus la notion du beau; ce qui le frappe par la grandeur des dimensions, par la force ou par l'étrangeté, il le prend pour la beauté. De là ces constructions énormes et sans goût, ces formes monstrueuses de l'art oriental. L'idée du beau quand elle apparaît n'est appliquée qu'à quelques détails, comme dans la poésie indienne. La pensée reste vague jusque dans les productions les plus élevées de

la poésie hébraïque, et nous ne donnons aujourd'hui à ces productions le nom de sublimes que parce que nous sommes parvenus à y trouver plus d'idées distinctes qu'elles n'en présentaient probablement à l'esprit des peuples auxquels elles étaient destinées.

Les Grecs n'ont guère dépassé l'idéal de la forme humaine dans la représentation de leurs divinités par la sculpture. En effet, l'expression de leurs statues est à peu près nulle; ils ont recherché le calme, la majesté, le repos, une sorte d'ataraxie comme le caractère extérieur qui convenait à ces représentations. Ils ont manifesté le monde idéal, mais ce n'en était pour ainsi dire que la partie limitrophe, celle qui correspond immédiatement à la nature humaine corporelle; ils n'ont guère pénétré dans ce vaste champ de la perfection spirituelle, dans l'infini des idées et des sentiments. C'est que la société ancienne ne reposait pas comme la nôtre sur le spiritualisme, mais sur le matérialisme, et que malgré les tendances à se dégager des liens de la nature extérieure, lesquelles se sont manifestées surtout aux époques de Périclès et d'Alexandre, les artistes en subissaient encore l'influence dans une très-large mesure. Quant à la forme, elle est en général empruntée à l'élément d'ordre contenu dans la notion de la beauté. C'est ainsi que les anciens se sont attachés principalement à établir le *canon* des proportions de la figure humaine pour la sculpture et la peinture; que dans l'architecture, ils ont déterminé des mesures exactes pour les différents ordres, des formes simples et rectilignes; que dans la poésie ils ont fixé des règles invariables pour les différents genres; enfin que dans l'éloquence, ils ont recherché la mesure, le rhythme et l'harmonie. Par ce côté de l'art surtout ils agissaient sur l'esprit et les mœurs du peuple. La vue des objets d'art qui présentaient toujours de l'ordre, de la proportion, de l'harmonie, de la convenance, devait donner à l'esprit des habitudes d'ordre et adoucir les mœurs. C'est par là qu'ils luttaient contre les germes de dissolution que contenait la société antique, et ce qui explique la sollicitude des gouvernements pour les arts en général. Mais il n'est pas de beauté, si à l'élément d'ordre ne vient se joindre à quelque degré l'élément vital. Le développement de l'art,

[illegible] le développement [illegible] [illegible] déterminer [illegible] procédant par [illegible] et la maigreur qui [illegible] et esthétique. [illegible] plus savantes, peut-être [illegible] en ce sens. Cependant [illegible] par larges plans, [illegible] se bornent à arrondir [illegible] Au moyen de l'art [illegible] à noter au même [illegible] les époques [illegible] à donner de la vie, du mouvement et de la grâce aux œuvres de la sculpture, de la peinture et de l'architecture. Dans ces siècles de tâtonnement, on s'écarte de la [illegible] les formes plus coulantes et plus douces, [illegible] Enfin, l'art romain se distingue par une certaine énergie, un développement de la force qui semble vouloir se happer à la contrainte de l'ordre et des proportions.

Le christianisme vint en quelque sorte ouvrir à l'esprit humain toutes les portes du spiritualisme. L'art du moyen-âge est empreint d'un caractère mystique très-prononcé. On ne traite d'autres sujets que des sujets religieux, et l'on s'efforce d'exprimer les sentiments nouveaux que la religion chrétienne est venue apporter au monde: la douceur, la mansuétude, la mélancolie, la pitié, la charité, le renoncement au monde, le recueillement, l'espérance, l'amour religieux enfin, le plus profond de tous et la source de tous les autres. L'art a désormais trouvé sa véritable voie : la manifestation de plus en plus complète de l'idéal, la représentation des idées et l'expression des sentiments de l'ordre supérieur, en un mot tout ce qui élève et agrandit l'âme. Sous les langes qui l'enveloppent, l'art chrétien à sa première apparition laisse déjà entrevoir les brillantes destinées qui l'attendent. La forme est d'abord négligée pour le fond; et, bien que les leçons de l'antiquité n'eussent pas été entièrement perdues pour les artistes du moyen-

âge et surtout pour les byzantins, on voit reparaître les formes maigres, sèches et élancées des premiers temps de l'art grec. De plus, une certaine aversion pour l'étude du nu, fait tomber dans l'oubli les proportions exactes de la figure humaine si bien déterminées par les artistes de l'antiquité. Les deux éléments de la beauté sensible sont réduits à leur *minimum*; la vie spirituelle, élément de la beauté idéale, est plutôt indiquée que représentée par l'élément vital correspondant à la beauté sensible. L'art chrétien des premiers âges du christianisme redevient symbolique comme l'était l'art dans l'Inde et dans l'Égypte, mais avec incomparablement plus de clarté. On y retrouve des traces de l'art grec, en même temps qu'on y aperçoit un rayon plus vif de cet idéal complet qui embrasse à la fois le monde des idées et celui des sentiments. Peu à peu la forme se perfectionne, et les progrès de la peinture sont marqués par les noms de Cimabuë, de Giotto, de Fiesole, des frères Van Eyck et du Pérugin.

Michel-Ange et Raphaël commencent pour la peinture une ère nouvelle. Tous deux s'élancent dans le champ de l'idéal; mais tandis que Raphaël semble y pénétrer d'une manière directe et exprimer avec délicatesse toutes les nuances des sentiments de l'âme qui se plonge en Dieu, tandis qu'il nous découvre l'idéal dans toute sa profondeur et dans toute sa beauté, Michel-Ange nous y mène par une voie détournée, et, en s'attachant à ce que l'on pourrait nommer l'expression matérielle, en opposition à l'expression spirituelle de Raphaël, il atteint souvent au sublime. La manière dont chacun de ces deux grands génies a conçu ce qui constitue le fond commun de tous les arts, fait apercevoir aisément comment ils ont compris la beauté sensible au moyen de laquelle l'art doit exprimer l'idéal. Tous deux ont profité des découvertes des chefs-d'œuvre de l'art grec, qui ont marqué leur époque; seulement Raphaël s'est attaché plus spécialement à l'élément d'ordre de la beauté, et Michel-Ange à l'élément vital. De là, la pureté du dessin du premier, ses compositions savantes, mais aussi son coloris froid; de là, les lignes contournées du second, sa fougue, sa véhémence et en même temps l'effet prodigieux que ses œuvres produisent.

Après eux, la peinture moderne donne naissance à différentes écoles où l'on voit tantôt la forme sacrifiée au fond, et tantôt le fond à la forme; la pensée est négligée ou bien c'est la beauté sensible qui est dédaignée. Enfin, sous le rapport de la forme et du style, soit dans le dessin, soit dans la composition, soit dans le clair-obscur, soit enfin dans le coloris, en même temps que l'une ou l'autre de ces parties est spécialement cultivée, on voit prédominer l'élément d'ordre ou l'élément vital. Ce que nous disons ici de la peinture sous le double aspect du fond et de la forme, s'applique, mais peut-être avec un peu moins de netteté d'abord, à la littérature et à la musique. Ces trois arts que l'on peut nommer les arts chrétiens par excellence, parce que l'étendue de leurs moyens leur permet de traduire toutes les idées et tous les sentiments du monde spirituel que le christianisme a dévoilé à l'humanité, devaient porter plus fortement que les autres l'empreinte du développement de l'esprit humain sous l'action du spiritualisme chrétien.

De toutes les transformations que les différentes branches de l'art ont subies, la plus importante est celle qui a été signalée par l'apparition de l'art romantique, lequel a conduit ensuite à l'art réaliste. Cette transformation tient au fond et à la forme, et, bien qu'elle ait eu ses excès comme tout ce qui est humain, qu'elle ait donné lieu à de graves abus comme tout ce qui est grand en soi lorsque l'homme y étend l'action de sa liberté, elle n'en mérite pas moins d'attirer l'attention du philosophe, de l'historien et de l'artiste.

Nous avons dit que l'art chrétien pénètre plus avant que l'art antique dans le monde de l'idéal, sous le double rapport des idées et des sentiments. Mais de même que la religion chrétienne restait sans action directe sur la société et les institutions, bien que ses principes spiritualistes dussent amener tôt ou tard le règne de la liberté, de l'égalité et de la fraternité dans le monde, l'idéal exprimé par l'art restait de son côté trop étranger à la vie réelle. Les artistes, longtemps même après que les croyances religieuses avaient cessé de préoccuper presque exclusivement les généra-

tions, se bornaient à représenter des sujets tirés de la vie du Christ et des légendes des saints. Un rapprochement devait se faire entre l'idéal et la réalité, afin que le premier eût plus d'action sur l'homme et sur la société. Tel fut le caractère du mouvement imprimé à l'art moderne. Mais lorsque les artistes et les littérateurs voulurent s'affranchir des données religieuses, l'habitude de vivre par la pensée en dehors de la réalité, les fit tomber dans le conventionnel et le faux. C'est ainsi que l'on eut dans la peinture le style de Le Brun, puis celui de Mignard, de Watteau, de Boucher, de Van Loo, enfin l'école de David. On se rapprochait de plus en plus de la réalité. La tentative de David surtout fut digne d'attention. Les sujets traités par ce peintre et par plusieurs de ses élèves, empruntés aux faits les plus mémorables de l'histoire de la Grèce et de Rome, étaient de nature à élever l'homme à ses propres yeux et à le rendre capable d'actions nobles et généreuses, tandis que l'étude plus attentive de la nature et des œuvres de l'antiquité imprimait à la forme extérieure avec certains caractères de la beauté idéale, une apparence au moins de la réalité. La même chose s'était déjà manifestée dans la littérature classique notamment dans le théâtre de Corneille et de Racine.

Cependant une dernière barrière subsistait encore; les idées d'infini, de vertu et d'humanité, puisées dans l'idéal chrétien, étaient transportées dans une société détruite et qui n'était connue que des seuls savants; elles étaient accommodées à quelques faits historiques dont l'intelligence échappait aux masses. Cette barrière il fallait la détruire, sans faire descendre l'art cependant des hauteurs où il doit se maintenir. L'idéal, c'est-à-dire, le bien, le vrai, le juste, le beau moral, la perfection, devait s'introduire dans la vie réelle pour la transformer par les grandes voies de la science, de la religion et de l'art. C'était là le besoin impérieux du siècle. Déjà la science y avait satisfait en partie; elle avait conduit à une foule de découvertes utiles et elle avait déterminé les premières réformes à opérer dans l'organisation sociale; c'est elle qui avait établi les immortels principes de 89, base d'une

rénovation politique qui conduira à une rénovation sociale. La religion chrétienne, source première du progrès moderne, s'était entourée de barrières infranchissables, dans le catholicisme, ou s'était montrée indifférente aux besoins nouveaux, dans le protestantisme; si elle intervenait parfois dans la vie réelle, c'était plutôt pour conserver les abus que pour hâter le progrès. L'art avait marché moins vite que la science, mais il ne refusait pas, comme la religion, de contribuer à transformer la vie réelle par une sorte d'infusion de la vie idéale. C'est ce qui donna naissance d'abord à l'art romantique, puis par une dégénérescence à l'art réaliste.

L'art doit toujours avoir pour conséquence, sinon pour but, d'améliorer l'homme et la société. Le sentiment de cette obligation a guidé les artistes et les littérateurs pendant la première moitié de notre siècle. Ils se sont mis à étudier et à peindre la vie réelle, l'homme, la société et la nature tels qu'ils sont, afin de saisir, d'après les seules données de la raison agrandie et fortifiée, ce qui s'y trouve de bien et de mal, d'embellir le premier et de l'élever encore, de faire haïr le second en le montrant sous ses véritables couleurs. Mais ici s'offrait un double danger que tous n'ont pas su éviter. Pour réagir contre le courant extérieur, il faut une raison ferme, des principes fixes et arrêtés. Or, après les commotions de la fin du dernier siècle, au milieu de la lutte passionnée des croyances nouvelles contre les anciennes qui subsistent encore, les penseurs seuls pouvaient s'attacher avec assez de force aux principes, pour se mêler à la vie réelle sans faiblir ou même sans risquer de les abandonner parfois. On ne pouvait attendre la même chose de ceux qui puisent leurs inspirations bien plus dans le courant des idées communes que dans le travail solitaire de la pensée, et qui, d'ailleurs, doivent laisser une large part à l'imagination et au sentiment, de leur nature toujours vagues et flottants. Au milieu des doutes universels et des excitations du dehors, il fallait donc s'attendre à des défaillances et à des égarements de la pensée chez les artistes et les littérateurs. D'un autre côté, il y a dans le mal un funeste attrait;

le public et les artistes pouvaient le subir, et ces derniers au lieu de rechercher la gloire ou tout au moins l'estime, préférer le succès du moment et quelquefois même le succès du scandale. Sans doute, l'artiste ne doit pas être un professeur de morale parlant à des élèves attentifs; il peut compter sur la raison publique aujourd'hui suffisamment développée pour préférer en règle générale le bien au mal et faire instinctivement les réflexions morales que suggère la peinture des actions, des caractères et des mœurs. Mais il doit éviter de s'adresser aux passions inférieures, de corrompre l'imagination, d'avoir recours au sophisme et au paradoxe, de fausser l'esprit et le cœur. Ce double écueil non-seulement l'école romantique et l'école réaliste n'ont pas su l'éviter, mais on a vu se produire plusieurs théories qui ont cherché à le nier. Au premier rang se trouve celle qui a pris pour devise *l'art pour l'art*, d'abord comprise dans le sens de l'expression pour elle-même, puis de la forme pour la forme, niant ainsi la véritable mission de l'art qui est de manifester l'idéal, c'est-à-dire la perfection, le bien et le vrai. Le mouvement légitime qui s'était opéré dans l'art arrivait donc à méconnaître la cause qui l'avait produit, et cherchait à se réduire à une simple question de forme, quand il dépendait avant tout des sujets traités et du fond lui-même. Par suite de la liaison intime qui existe dans l'art entre le fond et la forme, il est incontestable qu'une révolution dans celle-ci ne pouvait résulter que d'une modification profonde dans les idées. Le tort est donc d'avoir cherché à faire d'un changement dans la forme extérieure l'objet principal du progrès dans la littérature et dans les arts; cette révolution était rigoureusement la suite de celle qui s'était opérée dans les idées, dans les mœurs et dans la société, et c'était là qu'il fallait l'étudier. Essayons ici de la caractériser en peu de mots.

La peinture comme la littérature était restée assujettie à une foule de règles, quelquefois conformes au bon goût, mais parfois aussi purement conventionnelles, conservées et imposées par les Académies. Ces règles, comme tout ce qui est fixe, comme tout ce qui est mesure et proportion, se rattachaient à l'élément

d'ordre de la notion du beau; elles n'étaient arbitraires et tyranniques, que parce qu'elles avaient été déduites de quelques cas particuliers, et par conséquent établies sans considération du but à atteindre, lequel doit nécessairement varier selon les sujets traités. L'élément vital, sans doute, n'était pas absent des productions de l'art moderne que l'on nomme classiques, mais il n'y tenait pas toujours sa place légitime, et souvent il était étouffé par l'élément d'ordre exagéré ou mal compris. Plus de liberté et de vie devait donc s'introduire dans la partie purement extérieure de l'art, pour qu'il pût se développer plus complétement et remplir la mission spéciale que la civilisation lui imposait. Il y a, en effet, une exubérance de vie dans les peintures de l'école romantique et de l'école réaliste. Mais ici encore l'excès était à craindre, et il n'a pas toujours été évité. L'abus dans cette voie devait conduire aux mêmes résultats que ceux que nous avons signalés pour le fond.

Il est rare qu'une révolution se maintienne dans de justes limites; elle arrive presque toujours à nier ce qu'il y a de légitime dans le système contre lequel elle réagit. La révolution romantique et réaliste se faisait au profit de l'élément vital ou de la liberté dans l'art; elle est allée jusqu'à vouloir faire consister toute la beauté dans cet élément et à nier la nécessité de l'élément d'ordre. De là cette littérature à laquelle on a donné le nom d'échevelée, et cette peinture qui sous prétexte d'expression, devenait fantastique, nuageuse et arbitraire. L'*humour* dans la littérature et dans les arts est la première déviation du bon goût provoquée par le système qui ne voit le beau que dans la vie ou dans la force, élément de sa nature essentiellement libre et ingouvernable. Ici encore la théorie venait au secours de la tendance et de l'engoûment. Certaines théories philosophiques et physiologiques, réduisaient tout à la force dans la nature et dans l'homme, et comme la force quand elle est seule agit à l'aventure, toute énergie quelle qu'elle fût, était déclarée bonne et partant belle, digne d'admiration. Donc, plus de vertu, de devoir, de justice, car tout cela suppose une règle et il n'y en a point; ceux qui croient à son existence sont dupes de vains préjugés et doivent être considérés

tout au moins comme des esprits étroits, incapables de s'élever aux sublimes hauteurs de l'art libre. Les théories sur la forme dans les arts conduisaient donc, comme celles qui avaient pour objet leur mission, à une indifférence absolue pour le bien et pour le mal, pour le vrai et pour le faux. Mais une pareille indifférence est impossible; si l'on se déclare indifférent au bien et au vrai, nécessairement on devient partisan secret du mal et de l'erreur. Plusieurs romans de Balzac en offrent une preuve incontestable. Ajoutons encore que lorsque l'ordre est banni et la beauté réduite au seul élément vital, l'effet de l'art dans la société est de porter le trouble et la confusion dans les idées, et que le désordre engendre inévitablement le vice.

L'action des arts sur l'homme et sur la société dépend non-seulement du fond et de la forme, pris en général, mais encore du mode particulier selon lequel chacun d'eux manifeste l'idéal. Il est donc impossible de placer tous les arts sur la même ligne, de les considérer comme étant tous égaux en importance, en étendue et en dignité. Mais quelle est leur place respective; existe-t-il pour eux un principe de classification? Il se présente ici plus d'une difficulté que les auteurs ont souvent tenté de surmonter et que nous devons aborder à notre tour, avant d'étudier la beauté dans les arts particuliers pour y trouver la confirmation de nos principes.

La plus ancienne division des arts est celle que l'on a faite d'après les sens auxquels ils s'adressent. C'est ainsi que l'on a admis deux classes principales : la première comprenant les arts qui s'adressent à l'organe de l'ouïe : la poésie et la musique; la seconde ceux qu'on a désignés sous le nom d'arts de la vue : la peinture, la sculpture, l'architecture et la construction des jardins. Un autre système admettait outre les arts de la vue et l'art de l'ouïe ou la musique, les arts qui s'adressent à l'imagination considérée comme sens interne, le premier de ces arts était la poésie. Mais cette classification est trop superficielle pour contenter l'esprit, puisqu'elle ne tient pas compte de l'élément essentiel de l'art ou de son rapport avec les idées.

Kant n'a pas donné une classification beaucoup plus savante, parce qu'il n'a pas su s'élever à l'idée du beau ni pénétrer au-delà du côté extérieur des arts. La beauté dans les arts, est, selon lui, l'expression d'idées esthétiques. C'est donc l'expression qui doit servir de principe à la classification. Or, l'expression ayant lieu par les mots, les gestes et le ton, on aura, d'après cela, les arts *parlants*, les arts *figuratifs* et ceux qui ont pour but de produire un *beau jeu de sensations* ou une tension des sens auxquels appartiennent les sensations, ce qu'il nomme le *ton*. Les arts parlants comprennent l'éloquence et la poésie, mais ils se réduisent en réalité à la poésie seule, car l'éloquence lui paraît indigne du nom d'art; ce n'est, dit-il, que le talent de tromper par une belle apparence! Il définit la poésie, l'art de donner à un libre jeu de l'imagination le caractère d'un exercice sérieux de l'entendement; et par antithèse il veut que l'éloquence soit l'art de donner à un exercice sérieux de l'entendement, le caractère d'un libre jeu de l'imagination.

Les arts figuratifs se subdivisent en *plastique* et en *peinture*. La *plastique* représente la réalité sensible, et s'adresse à la vue et au tact; elle a pour principe un archétype. La *peinture* a aussi pour principe un archétype; mais elle ne s'adresse qu'à la vue et représente seulement l'apparence sensible. La plastique comprend d'abord la *sculpture* dont le but principal est l'expression d'idées esthétiques; elle consiste dans une exhibition corporelle des concepts de choses qui pourraient exister dans la nature; ensuite l'*architecture* ou exhibition corporelle de concepts de choses qui ne sont possibles que par l'art et dont le but est un certain usage auquel sont subordonnées les idées esthétiques. La peinture comprend de son côté, la *peinture* proprement dite, la *mimique*, l'*art des jardins*, la *décoration des appartements* et la *parure des femmes*. Enfin la *musique* et le *coloris* sont les deux arts qui produisent un beau jeu de sensations, la première de sensations auditives, la seconde de sensations agréables. Quant à l'art dramatique, il ne rentre dans aucune des classes précédentes, mais il est la réunion de plusieurs arts

particuliers. Au reste, Kant prétend que l'on ne gagne rien à cette réunion (1).

Le philosophe de Kœnigsberg a réclamé lui-même l'indulgence pour cette classification faite, de son aveu, un peu à la hâte. Nous n'en dirons donc rien. Les objections qui s'adressent au système précédent peuvent d'ailleurs être dirigées contre le sien. Mais avant de passer à un autre système nous devons rapporter la solution qu'il donne du problème de la comparaison des beaux-arts au point de vue de leur valeur esthétique; il nous paraît y avoir un peu mieux réussi. Le premier rang appartient à la poésie, parce qu'elle s'élève esthétiquement à des idées et qu'elle fournit une abondance de pensées liées à un concept. Le second revient à la musique si on l'envisage sous le rapport de l'attrait et de l'émotion qu'elle cause à l'esprit; elle ne nous parle il est vrai qu'au moyen des sensations, sans concepts, mais elle émeut l'esprit d'une manière plus intime que les autres arts. Cependant, si l'on se place au point de vue de la raison et de la culture de l'esprit, elle ne doit occuper que la dernière place, et les arts figuratifs passent avant elle, parce qu'ils présentent des idées déterminées et font une impression plus durable. Quant aux arts figuratifs entre eux, la peinture est le premier de tous (2).

Hegel donne une classification des beaux-arts à tous égards plus rationnelle que celle de Kant. Elle se rattache intimement à son système philosophique et doit, par conséquent, en suivre le sort. Pour la réfuter, c'est la réfutation même de ses principes qu'il faudrait faire. Nous nous contenterons donc d'exposer ici la classification qu'il donne, en nous référant à ce que nous avons déjà dit quant aux vices de son système en général.

Nous avons vu que, pour lui, l'idée du beau, comme idée absolue, renferme un ensemble d'éléments distincts qui, par la force dont elle est douée, doivent se manifester au dehors et se réaliser. Ce sont les formes particulières de l'art. L'idée devant se

(1) Kant, *Critique du jugement*, t. I, p. 276 et suiv.
(2) Kant, *ibid.*, p. 287 et suiv.

développer et passer par des états de moins en moins imparfaits, pour arriver à la conscience d'elle-même dans l'esprit humain, le perfectionnement de l'idée comme fond, apparaît comme perfectionnement de la forme. Nous savons qu'il admet que l'idée de chaque époque trouve toujours dans l'art sa forme convenable et adéquate.

Dans le passage de l'idée abstraite et inconsciente à l'idée complète, réalisée et spiritualisée tout à la fois, il distingue trois phases qu'il nomme la forme symbolique, la forme classique et la forme romantique. C'est encore cette division qu'il applique aux arts particuliers. L'*architecture* lui paraît correspondre à la *forme symbolique;* c'est le début de l'art, un essai de la représentation de l'élément spirituel, un simple reflet de l'esprit. La *sculpture* répond à la *forme classique* et représente l'individualité spirituelle, l'apparence corporelle pénétrée du souffle de l'esprit. Enfin les *arts romantiques*, ceux qui représentent l'âme dans sa concentration subjective, sont la *peinture*, la *musique* et la *poésie*. La première réduit la forme physique à n'être que l'expression de l'élément intérieur; la matière qu'elle emploie est spiritualisée, ce n'est plus qu'une apparence artistique empruntée à l'élément matériel le plus subtil : la lumière. Dans la musique le fond est l'âme humaine elle-même avec ses sensations; l'élément physique et extérieur est le son. La poésie est l'art qui s'exprime par la parole; il est le plus riche par le fond, car il est universel; l'idée s'y manifeste comme esprit; mais par le côté sensible il perd vis-à-vis des autres arts; ses moyens extérieurs sont de simples signes pour la manifestation de l'idée. En dehors de ce système complet des arts, Hegel place la danse, l'art des jardins, etc. Quant à l'éloquence enfin, il lui refuse une place parmi les arts, parce que, dit-il, elle n'a pas son but en elle-même, mais que sa liberté est soumise à la loi de la conformité à un but pratique (1). En résumé l'art, pour lui, représente, sous des formes différentes, le développement de la totalité des moments renfermés dans l'idée, et comme celle-ci doit atteindre son développement complet dans l'esprit, c'est

(1) Ch. Bénard, *Cours d'Esthétique de Hegel*, t. III, p. 1 et suiv.

d'après le degré de spiritualité dans le mode d'expression, qu'il assigne à chaque art son rang et qu'il détermine ses rapports avec les autres.

Gioberti cherche ailleurs son principe de classification, mais il veut comme Hegel qu'il soit à la fois rationnel et historique. Nous avons vu que cet auteur admet un contenant cosmique antérieur à la création des êtres ou du beau, ce contenant est le temps et l'espace, le *chronos-topos*. L'image du *chronos-topos* absolu est pour lui l'architecture et la musique; et, de même que le temps et l'espace contiennent tous les êtres, ces deux arts renferment tous les autres arts. Voici par quelles considérations philosophiques et historiques il entreprend de le prouver.

L'architecture exprime le contenant géométrique ou l'espace, la musique le contenant arithmétique ou le temps. Mais le temps et l'espace sont le sublime mathématique; aussi, la musique et l'architecture expriment-elles surtout le sublime, quoiqu'elles puissent aussi représenter le beau quantitatif. Ces deux arts sont les arts générateurs de tous les autres. Pour expliquer comment cette génération se fait, Gioberti applique sa formule esthétique : le sublime dynamique crée le beau et le sublime mathématique le contient. Le beau dans l'art comme le beau dans la nature, dérive, dit-il, de la parole révélée; c'est par son action fécondante que les arts secondaires sortent des arts primaires. L'architecture orientale fut symbolique dès son origine; les prêtres qui furent aussi les premiers architectes, voulurent exprimer l'idée de l'émanation ou le *théocosme* et exciter l'instinct religieux par un élément sensible s'adressant à l'imagination. Ils bâtirent des monuments gigantesques. Par son caractère symbolique, l'architecture a un lien logique avec la parole qui à l'origine aussi était symbolique. L'insuffisance de l'architecture comme symbole s'étant bientôt fait sentir, les prêtres y ajoutèrent l'écriture sur les murailles. Or, l'écriture incorporée avec l'architecture, par l'entremise du symbole, contenait le germe des arts secondaires. En effet, elle est alphabétique ou idéographique; l'emploi de ces deux formes, bien que l'antériorité appartienne, selon Gioberti, à la première, a

dépendu du génie des peuples et des matériaux employés; mais là où l'idéographie a prévalu, on a été conduit à exécuter les imitations des choses réelles avec le ciseau et les couleurs. L'idéographie a produit l'écriture hiéroglyphique, laquelle à son tour a donné naissance à la *sculpture* et à la *peinture*.

De même que l'architecture, la musique remonte à la parole révélée. Dans son unité supérieure celle-ci les contenait toutes deux, et ainsi que par la première elle a donné naissance à la sculpture et à la peinture, par la musique elle a produit la *Poésie* et l'*Éloquence*. A l'aide du chant elle s'identifia avec la musique; la symbolique musicale conduisit bientôt au beau poétique et oratoire. Enfin, associé à la beauté figurale, la musique produisit la *Mimique* et la *Danse*.

Comme preuve historique de cette génération des arts, Gioberti invoque l'existence de la ville et du livre primitifs des peuples orientaux. La première se résume dans le temple, le second dans l'épopée. Tous deux renferment les arts secondaires à l'état de conception, et ceux-ci en sortent par la puissance de la Parole figurée ou chantée. Cependant la complète séparation des arts entre eux n'eut jamais lieu en Orient; on ne la trouve qu'en Grèce. Le Christianisme, par le principe de la création et par celui de la rédemption retira l'art des excès de l'anthropomorphisme grec et de la monstruosité des symboles de l'Orient ou de l'émanatisme; il le dirigea vers son but qui est l'*expression de l'Idée*, en répudiant ainsi la formule de l'art pour l'art. Son action sous le rapport esthétique fut de réunir de nouveau les arts et de reproduire la synthèse orientale sans ses défauts. L'Église en devint le siége; l'architecture et la musique retrouvèrent leur suprématie esthétique jusqu'à ce qu'il y eut une nouvelle dispersion des arts secondaires par l'effet de la Réforme; enfin, l'épopée chrétienne contient dans son universalité toute espèce d'éloquence et de poésie.

Telle est la conception de Gioberti. Le principe qui doit servir de base, selon lui, à la classification des beaux-arts est le *chronotopos*, le temps est l'espace. Tous les arts se rattachent à l'Architecture et à la Musique. Quant à la valeur relative de ces deux

arts primitifs, il accorde la prééminence à cette dernière; la raison qu'il en donne, c'est que l'architecture participe plus de l'extérieur et du matériel, tandis que la musique tient davantage de l'intérieur et du spirituel. Celle-ci est donc supérieure à l'architecture, comme l'élément interne est supérieur à l'élément externe. D'où il résulte que la Musique est le premier des arts (1).

M. Cousin donne une classification qui se lie plus intimement au but même de l'art. Il établit que ce but est d'exprimer l'idéal; l'expression sera par conséquent la loi la plus haute de l'art; c'est elle qui devra servir de base à la classification. Si l'on prend le plaisir pour but, on placera à la tête des arts la musique; si, au contraire, on veut que ce soit la clarté, on y mettra la peinture. Par la théorie de l'expression, on assigne la première place à la *Poésie* qui est, en effet, l'art le plus expressif. M. Cousin exclut ici l'Éloquence, la Philosophie et l'Histoire, parce qu'elles ne s'occupent pas uniquement de plaire, mais qu'elles ont un but d'utilité hors d'elles-mêmes. Le second des arts est la *Musique*, la mélodie étant l'expression qui altère le moins l'idée infinie du beau et produit les émotions les plus vives; ce qu'elle a de vague lui donne un charme nouveau, elle ouvre par là une large carrière à l'imagination. Enfin, après la musique viennent la *Peinture*, la *Sculpture*, l'*Architecture* et la *construction des Jardins* (2).

Comme M. Cousin, nous pensons que la classification des arts particuliers doit résulter de la mission de l'art en général. Or, nous avons établi que l'art doit manifester l'idéal, et par là nous entendons tout à la fois, la représentation de l'idée et l'expression du sentiment que cette idée nous fait éprouver. D'après cela il y aura des arts qui s'adresseront principalement à l'intelligence et d'autres au sentiment. Mais comment comparer entre eux des arts qui ont un principe différent? Cela n'est pas possible en effet. Ainsi la peinture et la sculpture ont pour but la représentation de l'idée, et, sans être complétement étrangères au sentiment, elles se font

(1) Gioberti, *Essai sur le Beau*, p. 185 et suiv.

(2) Cousin, *Du Vrai, Du Beau et du Bien*, *Œuvres*, t. I, p. 425 et suiv.

comprendre surtout par l'intelligence; au contraire, la musique parle presque exclusivement à la sensation et au sentiment. Où prendre par conséquent un point de comparaison pour déterminer leur valeur respective? Sera-ce dans le sentiment? Mais sous ce rapport le désavantage de la peinture et de la sculpture est évident. Sera-ce dans l'idée et l'image intérieure ? ce sera le tour de la musique à avouer son infériorité. Donc, la comparaison ne pourra jamais se faire d'une manière complète entre des arts appartenant à deux ordres différents.

On veut accorder à la poésie le premier rang et à la musique le second, parce que la poésie s'adresse à la raison et la musique au sentiment. C'est fort bien; nous avons établi nous-mêmes la subordination du sentiment à l'intelligence. Mais cette subordination dans l'âme résulte d'une idée supérieure, de la nature et de la constitution intime de l'être pensant. Trouve-t-on un pareil terme de comparaison lorsque l'on prend les arts séparément? Vous accordez la première place à la poésie, cependant malgré toute sa richesse, elle le cède à la musique pour l'émotion qu'elle cause; donc sous ce rapport la prééminence revient à celle-ci. Au contraire, comme représentation de l'idée, pour la précision et la clarté de l'image qu'elle fait naître, la musique sera quoiqu'on fasse le dernier des arts et la peinture le premier.

Faut-il donc renoncer à toute classification? Nous ne le pensons pas. Mais nous disons que, par la nature même des choses cette classification sera double. Elle ne peut pas reposer sur un principe unique comme on a essayé de le faire jusqu'ici.

Cependant, la perfection pour l'âme réside dans l'union aussi intime que possible de l'intelligence et de l'amour. Si donc il est des arts qui réunissent dans une sorte d'égalité les deux éléments de l'idée et du sentiment, ils mériteront d'être placés avant les les autres. Ces arts existent-ils? Nous le pensons; l'Éloquence et la Poésie nous paraissent remplir cette condition. Nous avons vu quelle sorte d'anathème ont lancée sur l'art oratoire, Kant, Hegel et M. Cousin; selon le premier, l'éloquence est le talent de tromper par de belles apparences; selon les deux derniers elle a

un but intéressé et partant elle est indigne de figurer parmi les arts. Mais sans vouloir légitimer l'abus, — et de quoi n'a-t-on pas abusé! — n'est-il pas vrai que de tous les moyens d'action sur les âmes le plus puissant est celui qui vient de l'emploi de la parole dans un but sérieux? N'est-ce pas la parole qui nous convainc le mieux et qui remue le plus profondément le cœur? Et que parle-t-on d'un but intéressé; est-ce que l'on n'a pas mis souvent la poésie elle-même au service des passions et des intérêts? Mais de plus, nul ne conteste à l'architecture le titre d'art; cependant n'a-t-elle pas essentiellement un but hors d'elle-même, et, comme le dit Kant, les formes esthétiques n'y sont-elles pas subordonnées à l'utilité de l'œuvre? Cette exclusion de l'éloquence du domaine de l'art provient des fausses idées que l'on s'est faites du beau, soit en le réduisant à ce qui plaît, soit en le faisant consister dans une sorte de rêverie ou dans une satisfaction prétendûment désintéressée et immédiate à laquelle la raison resterait étrangère. Toutes ces conceptions erronées sont filles des systèmes philosophiques qui ont cours aujourd'hui en Allemagne. Des idées claires doivent dissiper ces nuages dont on s'entoure à plaisir, ce sentimentalisme creux qui a fait tant de ravages parmi les artistes. Les philosophes de l'école cartésienne, Crousaz et le Père André, ont été mieux inspirés en n'écoutant que le bon sens, et, dans leurs écrits, ils ont parlé de l'éloquence comme du moyen le plus puissant qui existe pour exprimer, dans des formes revêtues de la beauté extérieure, le monde des idées et des sentiments.

Nous n'hésitons pas à placer l'Éloquence bien au-dessus de la Poésie elle-même : d'abord parce qu'elle est réellement ce que cette dernière s'efforce de paraître : quelque chose de sérieux et non un simple jeu de l'imagination; ensuite, parce que les moyens qu'elle emploie sont infiniment plus puissants. La poésie est surtout la parole écrite; or le signe par lui-même est froid; il éveille les idées et les images mais n'agit pas directement sur le sentiment. L'éloquence, au contraire, ne se conçoit pas sans la parole vivante et libre; elle s'adresse à la fois à l'intelligence et au sentiment, à ce qu'il y a de plus intime et de plus sensible en nous. La

[illegible] Mais alors [illegible] simple [illegible] qui [illegible] orateur et [illegible] ment.

[illegible] Mais [illegible] appelle à son [illegible] et par [illegible] et par le [illegible].

[illegible] même ligne [illegible] s'adresse [illegible] aussi [illegible] et dans ce [illegible] La peinture [illegible] principalement [illegible] jusqu'au sentiment, [illegible] certaine [illegible] avantage [illegible] au-dessous de la [illegible] moins encore [illegible] lui-même [illegible] nous fait [illegible] les jardins.

[illegible] les arts particuliers en [illegible] produits, pour [illegible] sur le Beau.

[illegible] L'ART DES JARDINS

L'art de créer les jardins n'a pas pour but direct d'exprimer l'idéal ; il se borne à embellir la nature telle qu'il la trouve, et ce

(1) [illegible], *Les [illegible]*, liv. XII, n° 13. Paris, Levy, 1855, p. 351 et suiv.

n'est guère que dans sa forme la plus élevée qu'il cherche à imiter et à réunir en un lieu déterminé des sites divers présentant un caractère poétique. Son but principal est l'agrément de la promenade et le charme des yeux. C'est pourquoi il occupe le plus bas degré de l'échelle des arts. S'il rencontre parfois l'idéal, c'est qu'il parvient à éveiller dans l'âme, au moyen de paysages pittoresques, les sentiments supérieurs que la nature, dans quelques-unes de ses parties, nous inspire. Mais ce côté sérieux de l'art n'est pas celui qu'il poursuit directement; il ne tend qu'à l'agrément. Néanmoins, on doit le compter au nombre des beaux-arts, parce qu'il applique à ses productions la notion du beau, et que sans cette application il n'existerait pas. Il peut donc faire l'objet d'une étude intéressante au point de vue de la beauté. Nous allons jeter un coup d'œil sur les règles qui lui ont été tracées et analyser quelques-unes des œuvres les plus remarquables qu'il a produites.

Selon que l'élément de l'ordre ou l'élément vital domine dans l'application de la notion du Beau, nous avons vu qu'il y a deux espèces de beauté, auxquelles nous avons donné les noms de beauté géométrique ou régulière et de beauté dynamique ou libre. Ces deux espèces différentes se retrouvent dans l'art des jardins, et forment deux catégories distinctes par leurs principes et par leur origine. La première est celle des *jardins réguliers*, que l'on nomme aussi *jardins français*, parce qu'ils ont reçu en France, sous le règne de Louis XIV, leur plus complet développement. La seconde est celle des *jardins pittoresques* ou *paysagers*, que l'on désigne encore sous le nom de *jardins anglais*, parce que les Anglais, après les avoir empruntés aux Chinois, les ont adoptés les premiers en Europe et les ont ensuite portés à leur plus haut degré de perfection.

La forme régulière paraît avoir été généralement en usage dans l'antiquité, à Athènes pour les jardins publics et surtout à Rome pour les jardins d'agrément des citoyens les plus opulents, soit dans la ville même, soit à la campagne. Nous la voyons reparaître dans les somptueuses villas de l'Italie au quinzième et au seizième siècles. De là elle passa en France, où Le Nôtre l'adopta et la mit

en rapport avec la magnificence et le luxe des édifices sous le règne du grand roi. Le principal caractère des jardins réguliers est d'être subordonnés à l'architecture. Aussi conviennent-ils parfaitement pour l'intérieur des villes où ils contribuent à l'unité de l'ensemble et à l'effet général. Ils comportent, d'ailleurs, une grandeur et une majesté que ne sauraient avoir au même degré les jardins pittoresques. Enfin, ils se prêtent mieux que ces derniers à l'emploi des statues, des vases, des bas-reliefs, des terrasses, des fontaines, des cascades, des jets d'eau et de tous ces détails qui donnent à une habitation et à ses dépendances une apparence en quelque sorte féerique.

En général, ces jardins étaient soigneusement clôturés au moyen de murs que l'on dissimulait quelquefois à l'intérieur par des palissades de charmille. L'entrée se composait ordinairement d'une porte féodale flanquée de deux pavillons qu'unissait une grille, laquelle était surmontée d'une sorte d'arc de triomphe. Cette entrée se plaçait sur l'axe de l'habitation principale à laquelle elle se reliait par une longue avenue plantée de deux ou de quatre rangées d'arbres bien alignés et coupés symétriquement. Au bout de cette avenue on devait pouvoir distinguer de face la masse entière de l'édifice. Auprès de celui-ci, et le plus souvent en entrant, se trouvait le parterre, au centre duquel il y avait parfois un bassin et un jet-d'eau. Ce parterre, qui devait avoir la largeur du bâtiment, était divisé en compartiments symétriques bordés de buis et d'ifs coupés avec soin et représentant différentes figures tantôt géométriques tantôt empruntées au règne animal. D'abord ces compartiments furent composés de lignes droites ou de courbes plus ou moins simples; mais lorsque le style à la fois lourd et déchiqueté de Louis XV eut prévalu, ils dessinèrent des enroulements, des palmettes, des arabesques, des fleurons, des guillochis et des grotesques de toute espèce. Les plates-bandes étaient plantées d'arbrisseaux verts, de fleurs et de gazons, et aux encoignures on plaçait des caisses d'orangers et des vases de fleurs; les allées étaient soigneusement sablées. Il en était de même des allées du parc. Celles-ci étaient tracées parallèlement à la ligne qui passait par le

ı elles la coupaient à angle droit ou bien
nale. Les contre-allées, qui ne pouvaient
s allées principales, étaient disposées en
ées de charmille étaient moins larges afin
Aux endroits où plusieurs avenues se ren-
patte-d'oie, on établissait des boulingrins,
zon à compartiments, quelquefois entourés
lle percées d'arcades. On formait aussi des
l'arbres, égales et parallèles, croisées par
uier.
incipales dispositions des jardins réguliers,
nformer autant que le permettait la situa-
bâtiments. Partout on recherchait l'ordre,
arité. Mais pour éviter la monotonie, on
r ces jardins par une foule d'accessoires et
ût de l'architecture du bâtiment principal
donné. C'est ainsi que l'on faisait des ber-
les cabinets de treillage, des dômes recou-
l'on creusait des grottes rustiques où l'on
décorations maritimes, des pétrifications,
ocailles et des figures. Sur des fonds de
des groupes, des vases, des obélisques et
Dans les bosquets on rencontrait des belvé-
n ou de jeu, des temples, des tombeaux et
ifférents endroits des labyrinthes et des
ni lesquelles on distinguait surtout l'oran-
. Mais ce qui donnait à ces jardins le plus
'était la distribution et le jeu des eaux. On
mécanisme ingénieux dans des bassins de
iels ils s'élançaient en gerbes; on les faisait
ıs les allées en pentes sur des escaliers dis-
n en larges nappes du haut d'une rampe
t s'écouler par des fontaines aux formes
ssaient tantôt doucement tantôt avec impé-
e l'on préférât les jardins de niveau ou en

pente douce, on en construisait souvent à plusieurs étages, séparés par des glacis, et dont les différentes terrasses, garnies de riches balustrades, communiquaient entre elles au moyen de perrons. Dans ces sortes de jardins la nature, asservie par l'art, formait avec les productions de l'architecture et de la sculpture, un ensemble qui réalisait tout ce que l'imagination peut concevoir de plus grand et de plus merveilleux.

On sait avec quelle magnificence les riches citoyens de Rome, sur la fin de la république et au commencement de l'empire, décoraient leurs somptueuses villas. Mais nous n'en connaissons pas la disposition exacte. Cependant il est permis de tirer des conjectures de la lettre adressée par Pline le jeune à Apollinaire, et dans laquelle il nous a conservé la description des jardins de sa maison de campagne en Toscane. On y reconnaîtra facilement les caractères de la beauté propre aux jardins réguliers dont nous venons de rappeler les règles principales.

« Rien de plus beau, dit Pline, que la situation du pays.... Le coup d'œil du haut de la montagne vous enchanterait. La variété des points de vue, la diversité des sites, de quelque côté qu'on se tourne, charment tellement les yeux, qu'on croit voir, non pas des terrains naturels, mais des tableaux où tout serait composé pour le plaisir du spectateur.

« Ma maison, quoique située au bas d'une colline, jouit de cette belle vue comme si elle était au sommet. On y arrive par une montée insensible et si douce, qu'on se trouve fort élevé sans s'être aperçu qu'on montait.... Le bâtiment est composé de beaucoup de corps-de-logis. J'y ai jusqu'à un *atrium* à la manière des anciens. En avant du portique est un parterre entrecoupé de plusieurs allées et bordures de buis. Il se termine par un talus en pente douce, où sont représentées et taillées en buis différentes figures d'animaux opposées les unes aux autres. Entre ces compartiments règnent et serpentent des plants d'acanthe. Autour est une allée bordée d'une haie de verdure diversement taillée. De là on passe à la promenade couverte faite en forme de cirque, dont le milieu est occupé par des buis et des arbustes taillés et façonnés

en cent figures différentes. Le tout est enclos de murs, revêtus par étages et par intervalles d'une palissade de buis. Il faut voir ensuite le tapis vert, aussi beau par la nature que le reste l'est par l'art, les champs, les vergers et les prairies adjacentes. »

Après cette description générale Pline entre dans quelques détails au sujet de l'hippodrome, des salles de verdure et du jeu des eaux. L'hippodrome était une large enceinte en ligne droite, arrondie à son extrémité; il était planté de cyprès, de platanes et de lauriers, formant des allées droites ou circulaires; des palissades de buis, taillées de cent façons, y décrivaient des figures et des chiffres de diverses espèces. A l'extrémité une treille ombrageait une salle de festin champêtre où l'on admirait des jets d'eau et un bassin qui permettait de faire parvenir à la table les mets placés dans des plats en forme de barques ou d'oiseaux aquatiques. En face se trouvait une salle de repos garnie de verdure avec tant d'art que l'on se croyait dans un bois. Enfin, en différents endroits on remarquait des fontaines, des chutes d'eau et des ruisseaux qui animaient par leur mouvement et leur doux murmure ce séjour délicieux.

Les maisons de campagne en Italie ont conservé le nom de villas. Parmi les plus célèbres, pour la beauté et la magnificence des jardins, on cite la *villa Pamphili* et la *villa Borghèse,* à Rome, la *villa d'Este*, à Tivoli, et la *villa Aldobrandini*, à Frascati.

La villa Pamphili est située à un demi mille de Rome sur une hauteur d'où l'on découvre la mer. La disposition des jardins est symétrique. Une large avenue, qui s'étend depuis la grande route, laisse voir toute la façade du palais. De la terrasse de l'habitation on descend par un double perron au parterre formé de compartiments réguliers, ornés de vases et bordés d'orangers. Puis un grand escalier, décoré de grottes et de fontaines jaillissantes, conduit au jardin dont les bosquets sont formés par des allées tracées en lignes droites. Au milieu se trouve une grande esplanade en gazon entourée de vases et de statues : elle est terminée du côté du couchant par une portion de cercle formée de deux escaliers en

pente douce; les murs sont ornés de grottes, de statues, de bas-reliefs et de chutes d'eau du plus magnifique aspect. Une allée de cascades mène à la grotte des tritons dont l'effet a quelque chose de mystérieux et de grandiose à la fois. Enfin, une longue avenue plantée de pins d'une très-grande hauteur longe les jardins au couchant. La villa Borghèse ne le cède pas en beauté à la villa Pamphili. Sauf une partie des jardins qui avoisine le grand lac, la disposition en est régulière. Les allées sont tirées au cordeau et se coupent presque toutes à angle droit. On y remarque un hippodrome, disposé à la manière des anciens, pour les courses et les exercices d'équitation.

La villa d'Este offre un plan tout à fait régulier; mais le jeu des eaux y introduit plus de mouvement et de vie que dans celles dont nous venons de parler. « Les jardins occupent le penchant de la montagne et présentent à chaque pas une infinité de tableaux variés par le mouvement des eaux que l'ingénieur hydraulique, Orazio Olivieri, natif de Tivoli, a tirées de Teverone, et disposées avec un art admirable. On voit en entrant dans cet agréable lieu, au centre d'un parterre entouré de charmilles, une fontaine ombragée par des cyprès d'une hauteur extraordinaire : des statues en marbre ajoutent au charme de cette première scène. Un vaste canal, que l'on traverse sur des ponts en face des principales avenues, et dont les bords sont ornés de vases et de statues, reçoit à son extrémité les eaux d'une abondante cascade sortie d'un temple consacré à la divinité qui semble présider à sa source. Des escaliers bordés de petits ruisseaux suivent en cascades le rampant des marches et conduisent aux différentes terrasses que le site a motivées. On rencontre à chaque pas des grottes en rocailles, des fontaines dédiées aux divinités de la fable, des jets d'eau dont les mouvements variés produisent les effets les plus magnifiques, des pavillons enrichis de stucs, des temples, des salles de bains ornées de peintures agréables, des arcs de triomphe, des statues placées tantôt dans un ordre symétrique, tantôt disposées pittoresquement, ou sur la cime d'un rocher, ou sous le couvert d'un antre obscur. Enfin les jardins de la villa d'Este offrent la réunion

complète de tout ce que la beauté d'un site et le charme de l'art peuvent présenter de plus admirable (1).

« La plus agréable et la plus célèbre des maisons de campagne de Frascati est la villa Aldobrandini ; elle a son entrée principale sur la grande place près des portes de la ville : ses jardins s'élèvent en amphithéâtre jusqu'au sommet de la montagne; ils sont ornés de fontaines, de jets d'eau et de cascades formés par l'aqua algida qui se répand en différents canaux dans toutes les parties de l'habitation, après avoir parcouru depuis sa source un espace d'environ six milles. Trois avenues ombragées de grands arbres entourent les parterres et conduisent à la première terrasse. On arrive ensuite, par de grands escaliers à double rampe, sur un vaste plateau en forme de cirque, au bas des murs de la terrasse du palais; ces escaliers sont décorés de vases, de statues, de grottes et de fontaines. La terrasse, au niveau du rez-de-chaussée de la maison, domine sur les parterres et sur les bosquets qui l'environnent; on y découvre, du côté du Midi, toute la plaine de Rome jusqu'à la mer, et du côté du couchant, les riches montagnes de l'ancienne Étrurie. Un grand vestibule orné de colonnes sert d'entrée aux appartements, et communique aux dépendances qui sont construites en aile à droite et à gauche sous les terrasses. L'habitation, composée de trois étages et d'une loge au-dessus des combles, renferme un grand nombre de pièces décorées par le Josepin et le Dominiquin. Il n'est rien de comparable à la belle distribution et à l'agréable disposition de cette maison : l'on y jouit, vers la plaine, de la plus magnifique vue du monde, vers la montagne, de la réunion de tout ce que l'art peut présenter de plus séduisant : l'imagination est frappée de la variété enchanteresse des jardins qui, s'élevant jusqu'au sommet de la montagne, forment en face du palais une espèce de théâtre. Les eaux d'une magnifique cascade serpentent autour de plusieurs grandes colonnes, retombent sur des vases de différentes formes et offrent, en s'y précipitant, le

(1) Ch. Percier et Fontaine, *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs*, Paris, 1809, p. 45.

tableau agréable d'un grand nombre de chutes variées : les statues, les bas-reliefs, les fontaines jaillissantes, enfin le bruit et le brillant des eaux, qui tantôt s'élancent dans les airs, tantôt roulent sur les marbres, donnent à cette scène un mouvement extraordinaire, et présentent des effets dont il est difficile de se faire une idée. Des salles fraîches, pratiquées sous la terrasse, sont ornées de mosaïques et de peintures magnifiques; on y distingue sur les murs de l'une d'elles la réunion des Muses, la fable d'Apollon, peintes par le Dominiquin, et dans le fond un rocher représentant le mont Parnasse. Il semble que l'art ait entrepris d'enchanter tous les sens dans cet agréable lieu ; les yeux y sont charmés par la vue des peintures les plus séduisantes; les oreilles, par le murmure des eaux et par les sons enchanteurs d'un orgue qu'elles mettent en mouvement : enfin l'air lui-même qu'on y respire paraît être amélioré par le génie de l'artiste, qui, avec des tubes et des ventouses ingénieusement pratiqués, a trouvé le moyen d'en rafraîchir la température en le chargeant de vapeurs douces et odoriférantes. Ces merveilles sont l'ouvrage de Gio. Fontana et d'Orazio Olivieri. Nous ne croyons pas qu'en aucun lieu du monde on ait porté plus loin la science de conduire les eaux et d'en varier les effets (1). »

En France, on citait les châteaux de Marly et de Versailles pour la magnificence de leurs jardins de style régulier. Marly ne présente plus aujourd'hui que des ruines, et la végétation libre y a remplacé les arbres correctement alignés, coupés avec soin et entrelacés avec art. Il offrait un exemple de cette espèce de jardins réguliers que d'Aviler nommait par chutes de perrons et de glacis (2). Sur la terrasse la plus haute et au centre d'un triangle formé par la route de Versailles, le bourg de Marly et la célèbre forêt expédiée un jour de Compiègne et plantée toute grande et toute fraîche comme une forêt enchantée qui s'élève sous la baguette du magicien, se trouvait le pavillon royal. Ce pavillon

(1) Ch. Percier et Fontaine, *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs*, Paris, 1809, p. 52.

(2) D'Aviler, *Cours d'architecture*, Paris, 1760, p. 232.

était précédé de douze autres plus petits, rangés avec symétrie des deux côtés des parterres et reliés entre eux par des berceaux de treillage. Quatre terrasses échelonnées en amphithéâtre et portant chacune un parterre, communiquaient entre elles par des escaliers et offraient à droite et à gauche une allée qui faisait tout le tour du jardin. Le premier parterre que dominait le grand pavillon, cachait au milieu de tapis de verdure et de salles d'ormes et de charmilles, des bassins revêtus de carreaux de porcelaine, ornés de groupes de marbre et entourés de balustrades dorées. Le second avait deux tapis verts et de chaque côté des salles de verdure sous lesquelles jaillissaient deux jets d'eau; de là partaient deux grandes allées de boules qui s'étendaient le long du jardin et se terminaient par deux jets correspondant à ceux du point de départ. Le troisième, entouré d'une allée d'ifs, présentait entre deux tapis verts une belle pièce d'eau ornée aux coins de quatre jets. Le quatrième parterre était presque entièrement occupé par un vaste bassin au centre duquel s'élevait une grande gerbe dont la hauteur atteignait cent seize pieds. Enfin, la rivière qui, du haut de la colline à laquelle était adossé le pavillon royal, formait une cascade à larges nappes en tombant sur soixante-trois marches de marbre, se rendait dans un dernier bassin placé plus bas que les autres et qui avait la forme d'une coquille. C'était là qu'étaient placés les célèbres chevaux de Coustou, connus sous le nom de chevaux de Marly.

A Versailles, Le Nôtre parvint à faire d'une colline aride et d'un bois sans allées une véritable merveille. A chaque pas le regard est frappé d'un spectacle inattendu. Tous les bosquets sont peuplés de statues en marbre, de groupes en bronze, de vases, de fontaines et de jets d'eau. Le palais domine le parc et couronne les terrasses qui s'échelonnent de chaque côté. « Le Nôtre trouva le jardin de Louis XIII composé de deux bosquets, coupés dans l'intérieur du bois et séparés par une avenue vis-à-vis du château, avec plusieurs bassins au milieu de la terrasse. Il se borna à développer ce plan sur une échelle immense; l'allée droite devant le château devint un large espace pris sur les bosquets; il traça l'emplacement du bassin de Latone et celui d'Apollon, qu'il unit

par le vaste *tapis vert* et qu'il prolongea par le *grand canal*. Ensuite il plaça dans le bois, des deux côtés, deux autres avenues parallèles à celles du milieu de trente pieds environ de largeur, celle *du Roi* et celle *des Prés;* puis deux autres encore à la même distance, mais qui s'écartent un peu à mesure qu'elles s'éloignent du château. Il coupa ces allées par quatre autres transversales, d'une largeur à peu près semblable, ce qui donna douze bosquets dont il varia les dessins et les ornements. De tous côtés s'élevèrent des statues, des groupes, des fontaines, des jets d'eau dessinés par Lebrun, sculptés par Coustou, Coysevox, Puget, Girardon, fondus par Keller, etc. L'orangerie, avec ses deux escaliers magnifiques, abrita dans ses galeries, construites par Mansard, les greffes de la Quintinie et les arbustes exotiques conquis sur de lointains climats. Le défaut d'eau ne fut pas le moindre des obstacles contre lesquels Louis XIV eut à lutter dans la création de Versailles... Des travaux gigantesques furent entrepris pour rassembler dans les deux réservoirs de Gobert et de Montauron tous les affluents de plus de dix lieues à la ronde. Le sol sur lequel on marche dans le parc de Versailles est une sorte de parquet porté sur des voûtes innombrables. Des pierrées, des canaux, des aqueducs souterrains reçoivent de tous côtés les eaux qu'ils versent après dans ces immenses réservoirs, d'où, par des milliers de tuyaux, elles se répandent dans les différents bosquets, au grand canal et à la *pièce des Suisses*. Leur mouvement consiste dans les *petites eaux* qui vont constamment, et les *grandes eaux* qui, par un art admirable, se multiplient à commencer par les points les plus élevés, s'épanchent et se distribuent dans les autres. Ainsi on les voit parcourir d'abord le *parterre d'eau* de l'orangerie, les deux *fontaines d'animaux* et une partie des *bains d'Apollon;* puis elles alimentent la *salle de bal*, le *bassin de Latone*, les bosquets de l'*obélisque*, l'*allée d'eau*, etc., jusqu'à ce qu'enfin la totalité des masses amoncelées de tous côtés vienne produire dans le *bassin de Neptune* le plus merveilleux effet (1). »

(1) *Nouveau dictionnaire de la conversation*. Art. Versailles.

C'est à Versailles qu'apparaissent plus qu'ailleurs, malgré l'extrême magnificence qui y a été déployée, les défauts inhérents aux jardins réguliers. L'excès d'ordre et de symétrie amène la monotonie; après les premiers moments de surprise et d'admiration, on ne peut se défendre d'un sentiment de lassitude et d'ennui. L'art loin de se cacher semble s'y étaler à plaisir; mais il nous rebute bientôt comme tout ce qui est forcé, guindé et apprêté. C'est un discours plein d'afféterie où tout vise à l'effet, et dont les périodes uniformément arrondies trahissent à chaque pas l'effort et la contrainte. Ce qui manque à ces allées tirées au cordeau, à ces bosquets emprisonnés dans des murs de charmille, à ces salles de verdure soigneusement taillées, à ces bocages compassés, à ces quinconces si bien alignés, à ces eaux captives qui stationnent dans des bassins géométriques, s'élèvent en jets ou tombent en cascades méthodiquement étagés, c'est la liberté et la vie, c'est cette aimable naïveté de la nature qui nous charme sans cesse et éloigne l'ennui. Dans les jardins réguliers l'air circule avec peine à travers les épais berceaux, les arcades, les palissades, les rideaux et les murs de feuillage; on se sent comme emprisonné de tous côtés par cette nature mutilée qui reproduit partout, sous les coups du ciseau, des formes géométriques, froides et inanimées.

Les jardins pittoresques évitent ces graves inconvénients. Loin d'imposer à la nature un genre de beauté qui ne lui convient pas, ils développent et augmentent celle qui lui est propre, la beauté expressive. C'est l'élément vital de la beauté qu'ils mettent en relief. L'air circule partout; les clôtures sont abattues et remplacées par des fossés ou des haies qui n'empêchent point la vue de s'étendre au loin sur la campagne environnante. Le jardin est mis en concordance avec celle-ci, de manière à former un ensemble qui porte le cachet de l'unité, malgré la diversité des aspects. L'art est dissimulé, afin que rien ne présente l'idée de la gêne et du travail, mais que toutes les beautés créées par le génie de l'artiste semblent l'effet d'un heureux hasard. On profite des sinuosités du terrain, du mouvement des eaux, de la lumière et de l'ombre pour obtenir des tableaux variés. On bannit les lignes droites ou brisées, les

lignes courbes uniformes ou trop courtes; partout on recherche la facilité et la simplicité de la ligne ondoyante.

Cependant, il ne faut pas croire que la beauté puisse être obtenue dans les jardins pittoresques sans l'ordre et la disposition intelligente en vue de l'effet à produire. Depuis longtemps on a reconnu que les contours qui sont formés de fragments de courbes géométriques sont plus agréables à l'œil que ceux qui sont tracés au hasard de la main qui les dessine. « En voulant se rapprocher de la simplicité, dit Lalos, on a imaginé qu'il ne fallait que rendre la liberté à la nature; on n'a pas songé qu'en plantant des arbres où il n'en faut pas, qu'en éparpillant çà et là des objets sans choix, sans perspective, sans convenance, on ne pouvait jamais obtenir qu'un effet vague et confus. Si la nature circonscrite, ou plutôt mutilée, semble triste et ennuyeuse, la nature indéterminée et confuse ne présente partout que l'insipidité, parce que la nature difforme est une véritable monstruosité. C'est donc en la disposant avec habileté, en la choisissant avec goût, qu'on peut trouver l'objet de ses recherches, le véritable effet de paysages intéressants (1). »

Tous les auteurs qui ont écrit sur les jardins pittoresques proclament que la première règle consiste dans l'unité et l'harmonie de l'ensemble. Il n'y a point d'intérêt là où l'attention se divise, et tout détail qui ne contribue pas à l'effet général est nuisible. Avant tout il importe de reconnaître le caractère général du site, afin que tout s'y rapporte dans le plan que l'on trace. Il y a, en effet, des sites qui sont champêtres et riants, d'autres qui sont sauvages et mélancoliques, d'autres encore agrestes et rustiques, ou majestueux et riches, ou pittoresques et accidentés. Il faut que dans ses parties principales le jardin reproduise le trait dominant de la nature dont il fait partie. Les bâtiments eux-mêmes doivent en porter l'empreinte; pour un site majestueux et riche on adoptera un style noble et imposant; pour un site mélancolique une archi-

(1) Lalos, *De la composition des parcs et jardins pittoresques*, Paris, 1826, p. 12.

tecture sévère; des ornements conviendront aux constructions qui doivent se trouver dans un site riant; une simplicité élégante et de bon goût prêtera un charme nouveau aux sites champêtres et pittoresques (1). La même concordance doit être observée dans les détails ainsi que dans la diversité des tableaux que comporte l'aspect général de la nature. « Tous les objets qui peuvent être aperçus du même point doivent être entièrement subordonnés au cadre principal; ils ne sont que des parties intégrantes d'un même tout, et par leur rapport, et par leur convenance, ils doivent concourir à l'effet et à l'accord général (2). »

Il n'est point de beaux paysages sans perspective. Le bâtiment principal doit être situé de manière à présenter les plus beaux points de vue. Toute perspective doit être encadrée; des lointains indécis et des horizons trop vastes ou trop uniformes, fatiguent bientôt si la vue ne trouve pas à se reposer sur des plans intermédiaires. Ces plans devront être agencés avec art, afin d'augmenter l'effet de la perspective ou de faire fuir les horizons bornés. Des masses vigoureuses placées sur le devant et une large bordure empêcheront la vue de s'égarer hors du tableau. On rapprochera les massifs trop éloignés au moyen d'arbres élevés et d'un feuillage foncé; on les éloignera au contraire en les abaissant et en leur donnant une nuance tendre et vaporeuse. Les vues accidentelles seront subordonnées aux vues principales, et selon l'occurrence on passera de l'une à l'autre par une gradation d'effets ou par des intermédiaires qui feront contraste. Le principe d'ordre qui se plie au but à atteindre, trouve ainsi sa place à côté de la liberté que conserve la nature dans les jardins pittoresques.

Il est, pour ces sortes de jardins, d'autres règles encore qui prouvent l'accord de l'ordre et d'un élément d'activité dans la beauté qu'ils réalisent. L'habitation occupant autant que possible le point central, il faut que le plus grand nombre des allées y aboutissent. Les chemins doivent conduire à leur but sans contours

(1) Vergnaud. *L'art de créer les jardins*, Paris, 1835, p. 33 et 34.
(2) Lalos, *l. cit.*, p. 18.

forcés et entortillés, mais avec grâce, par une courbure douce et flexible; ils doivent être tour à tour découverts et ombragés, la beauté exigeant la variété tout autant que l'unité. Il ne faut pas nécessairement que l'entrée soit placée en face du bâtiment; selon l'effet à produire, il peut arriver qu'une vue oblique de l'habitation soit préférable. Les pelouses doivent offrir des contours onduleux et faciles; on pourra rompre leur uniformité trop grande par des massifs et même par des arbres isolés. L'exposition des bâtiments au levant exigera des arbres peu élevés et des massifs légers, parce que le soleil plus près de l'horizon le matin donne à l'ombre une plus grande étendue; il en sera autrement d'une situation au midi, tandis qu'au couchant on recherchera la lumière, que l'on augmentera encore par le reflet des eaux. Celles-ci donneront de l'animation au paysage si l'on respecte les sinuosités de leur marche naturelle, et que l'on s'efforce de les montrer dans le développement de leur cours au lieu de leur faire suivre une ligne parallèle à l'horizon. Les jardins pittoresques n'excluent point les jets d'eau, les cascades, les fontaines, les statues, les vases, les temples et les fabriques en usage dans les jardins réguliers, mais tous ces accessoires y sont distribués avec réserve et subordonnés à l'effet général. Enfin, c'est encore la même règle que l'on applique à certaines imitations de la nature, telles que les rochers, les grottes et les chutes d'eau.

Le jardin pittoresque le plus beau et le plus célèbre de l'Europe est celui du château de Blenheim, offert par la nation anglaise au fameux duc de Marlborough en récompense de ses glorieux services. Il a été chanté par Delille dans son poème des Jardins. Le parc avait d'abord été tracé symétriquement à la mode française. Une longue avenue s'étendait de la porte de Ditchley au château. Une foule d'allées droites morcelaient ce domaine en compartiments égaux, sans liaison entre eux, sans échappées de vue. Un large et profond ravin entourait le château et le séparait des pelouses et des bois, avec lesquels il n'y avait d'autre communication qu'un pont sans eau, monument hors d'œuvre, mais remarquable à cause de la grande arche du milieu qui rappelle, par sa

grandeur et par sa largeur, le célèbre *Rialto* de Venise. « Brown, appelé pour refaire les jardins de Blenheim, s'empare d'une rivière étroite, la *Glyme,* qui coule peu abondante près de là ; mais, pour déguiser son faible cours et aussi pour motiver le grand effet qu'il médite, il l'enveloppe, à sa prise d'eau, d'un massif d'arbres en pente, la divise par sept petites arches basses d'un pont de peu d'apparence, à partir duquel elle s'étend dans le vallon formant tout d'abord une petite baie semée d'îles et de bâtiments que les arbres masquent par intervalles; puis, semblant suivre la pente plus raide du terrain entre ses rives plus régulières, elle embrasse de ses courants inégaux l'île Elisabeth plantée de peupliers et d'arbustes qui se marient aux arbres des deux bords, pour se réunir, plus large, en aval de l'île, sous le pont à la grande arche, dont elle motive ainsi la construction monumentale. Après ce pont, ses eaux s'étendent en nappes au centre du vallon et se resserrent en se divisant en deux branches dont l'une semble égarer ses sinuosités jusqu'aux limites du vallon, et dont l'autre, traversant la vallée, arrose le jardin qu'elle borde d'un côté et baigne les bois touffus qui couvrent le versant de la colline opposée. Réunies de nouveau sous un pont de fer, les eaux retombent en cascades d'une hauteur de dix-huit pieds, dans un lit plus étroit mais assez large encore pour former un îlot planté d'arbres verts, tandis que sur les bords de la rivière, dont le cours suit les sinuosités et la pente du vallon, de vieux chênes, que plusieurs siècles ont respectés, mêlent les reflets de leur cime à ceux du ciel; un pont moderne, près duquel se groupent de jeunes arbres au feuillage verdoyant, traverse en cet endroit délicieux le cours d'eau qui se jette enfin en petites cascades dans l'*Evendole,* sous un pont de plusieurs arches; l'*Evendole,* animant toutes les prairies qui l'environnent, laisse à découvert un pays charmant, fuit à droite et conduit à Isis, lieu chéri des poètes anglais. Telles sont les eaux justement célèbres de Blenheim; leurs rives hardies n'effraient plus l'œil de l'idée d'un précipice sur le bord duquel cependant un château s'était trouvé jeté, isolé, sans eaux; et maintenant, grâces au génie de Brown, ce château domine une rivière majestueuse, et se relie

aux prairies et aux bois de la vallée et des collines qui l'environnent...

« Brown eut assez de génie pour comprendre tout l'effet d'un vaste palais avec ses massifs flanqués de tourelles, convenablement situé au milieu d'un parc de trois mille arpents, planté d'arbres déjà fort anciens : il esquissa d'un seul trait d'ensemble le tableau principal et toutes les vues accidentelles qu'il pouvait produire avec une pareille masse de constructions, en ménageant les plans intermédiaires dans les divers accidents du terrain et dans les groupes des plus beaux arbres... Que de préjugés ce grand artiste n'eut-il pas sans doute à vaincre, seulement pour faire abattre des arbres de la grande avenue de Ditchley, à l'extrémité de laquelle le château se trouvait d'équerre symétriquement encadré à la suite du pont pour former la perspective de longue vue le plus en vogue dans ce temps!... Maintenant le palais se déploie dans toute sa splendeur à travers de vastes pelouses, d'où l'œil, de toutes parts agréablement reposé par la beauté des plans intermédiaires, se reporte volontiers sur les nombreuses tourelles qui, dans le lointain, couronnent la masse imposante des bâtiments... Les pelouses, les collines, les vallons, que l'on traverse pour arriver au pied de ces tours altières, offrent partout, dans leurs plis onduleux, des scènes délicieuses et variées : des arbres séculaires, des ondes transparentes, ajoutent encore aux charmes naturels de ces beaux lieux et à la grandeur de l'édifice; ses vues habilement ménagées, de profil, de front, oblique, le présentent sous toutes les formes et en décèlent ainsi continuellement la majestueuse étendue....

« On arrive ordinairement dans le parc de Blenheim par l'arc triomphal, du côté de Woodstock; dès qu'on y est entré l'on ne peut plus se défendre de l'admiration qu'inspire l'ensemble majestueux du palais, du lac et des pelouses immenses où se groupent des arbres de la plus riche végétation. Après avoir traversé le pont dont l'arche principale rappelle le Rialto de Venise, l'on s'achemine vers la colonne; la vue, reposée par les masses imposantes et variées des seconds plans, s'étend librement jusqu'à l'horizon

des collines environnantes; parvenu à la sommité des collines, de nouveaux tableaux dignes du pinceau de notre Claude Lorrain se déroulent successivement de tous côtés, et l'œil, enchanté des divers points de ce vaste panorama, se reporte avec complaisance sur les bords du lac, scène animée par des troupeaux de belles genisses et par les reflets étincelants que le coucher du soleil brillante de ses feux.... A Blenheim, une ferme avec un château, trois ponts et une colonne sont les seules fabriques jetées dans ce parc d'un style noble et sévère, tel que le site le comporte et que la convenance l'indique pour une dotation faite, par une grande nation, au guerrier qui avait soutenu vaillamment l'honneur de ses armes (1). »

La disposition des jardins pittoresques peut s'appliquer aux parcs et aux jardins de ville quand ils ont une étendue suffisante. Mais dans ce cas il faut que le tracé en soit simple, qu'il y ait un tapis de gazon aussi grand que possible, et que l'ombrage des arbres n'ôte point l'air et le jour. On doit bannir cet amas confus de productions exotiques et indigènes, de statues, d'obélisques, de temples, de kiosques et de pagodes réunis entre quatre murs comme des échantillons de tout ce que la nature et les arts peuvent produire. Ce mélange de tant de choses disparates peut bien offrir quelques beautés de détail, mais il n'en saurait présenter aucune dans son ensemble.

Avant tout c'est à l'unité qu'il faut tendre, parce que l'unité est la règle suprême de la beauté. Si le jardin doit être subordonné à l'architecture comme il arrive pour les promenades publiques à l'intérieur des villes et pour les jardins peu étendus des habitations urbaines, il faut adopter la forme symétrique des jardins réguliers, et marier les lignes droites des allées aux lignes des édifices. L'habitation est-elle, au contraire, subordonnée au jardin, comme cela a lieu pour les maisons de campagne et les villas, il faut embellir la nature sans lui ôter sa liberté et sa grâce primitives, et donner à l'architecture le caractère le plus conforme

(1) Vergnaud, *L'art de créer les jardins*, p. 22, 35, 54, 71 et 72.

à celui du site; il faut en un mot préférer les principes des jardins pittoresques. La raison autant que le bon goût proscrit ces systèmes mixtes que l'éclectisme dans sa stérilité a essayé de préconiser de nos jours, et qui consistent à appliquer la régularité aux parties du jardin qui avoisinent l'habitation et à laisser aux autres parties la sauvage liberté de la nature livrée à elle-même.

§ 3. — L'Architecture.

L'architecture a pour but d'approprier des matériaux fournis par la nature à la satisfaction de certains besoins physiques et moraux de l'homme. Le premier de ces besoins est celui d'un abri contre les intempéries de l'air; après viennent ceux d'un culte en commun et de la vie des souvenirs. L'architecture est donc avant tout un art d'utilité matérielle, et dans l'origine ses productions sont déterminées par le climat et par la nature des matérieux que le sol produit. Les premières constructions des hommes ont été, en effet, la tente faite avec la peau des animaux, les excavations dans les rochers et les montagnes, et la cabane construite au moyen de troncs d'arbres et de branches liés ensemble. Tels sont les types auxquels se ramènent aisément toutes les productions de l'architecture chez les différents peuples. Cependant ces constructions étant l'œuvre de l'intelligence humaine et non le résultat d'un instinct plus ou moins parfait, comme celui du castor, de l'abeille et de la fourmi, on retrouve en elles, dès l'origine, l'empreinte de la vie de l'âme, des idées et des sentiments, c'est-à-dire à quelque degré déjà l'expression du monde idéal.

C'est par ce côté que l'architecture fait partie des arts libéraux et se distingue de l'art de bâtir qui n'est à proprement parler qu'un métier. Cependant, l'idéal est loin d'avoir dans ses monuments même les plus parfaits, la clarté et la profondeur qu'il a dans les œuvres de la sculpture, de la peinture et surtout de la poésie. Il y conserve toujours quelque chose de général, de vague et d'obscur; parfois même il se réduit à un simple sentiment. L'architecture parle aux idées sans doute, mais par elle seule elle

ne le fait que faiblement. Non-seulement elle doit appeler à son aide les autres arts, mais elle demande pour se faire comprendre entièrement que l'on connaisse la religion, le caractère, les mœurs, les institutions et les lois de chaque peuple, ainsi que le but particulier qu'elle poursuit dans chacune de ses productions. Elle se lie, en effet, plus étroitement que les autres arts à la vie extérieure des sociétés, en sorte que pour l'interpréter, pour retrouver son fondement spirituel dans chaque cas donné, il n'est pas trop des lumières que peuvent fournir toutes les circonstances que nous venons d'énumérer. Mais une fois en possession de ces indications extérieures ou plutôt de ces indices, on reconnaît facilement dans un monument l'expression d'une idée d'un ordre supérieur aux besoins purement physiques, et qui laisse entrevoir un rayon de cette vie de l'âme qui constitue l'idéal.

La religion, qui est chez tous les peuples la manifestation la plus haute de la vie spirituelle, a toujours exercé sur l'architecture une très-grande influence. On peut dire que le caractère de la religion se retrouve non-seulement dans les monuments destinés au culte, mais encore dans tous les autres. Les peuples de l'Inde ont pris pour type les excavations dans le roc et sous la terre, et ils ont imprimé à leurs gigantesques constructions les caractères de leur panthéisme. L'esprit est écrasé sous la matière; des formes lourdes et massives expriment l'immobilité de cette société enserrée de toutes parts dans le régime des castes. Leurs temples-grottes se composent de longues suites de salles creusées dans les montagnes; des piliers énormes, chargés de bizarres sculptures, supportent la masse des rochers supérieurs. Au-dessus de ces ténébreux sanctuaires s'élèvent de vastes pagodes, pyramides compliquées qui se terminent en coupoles, toutes couvertes de figures grossières et d'ornements étrangers. Tout y est colossal et monstrueux; on reconnaît partout le fruit d'une imagination puissante mais déréglée qui cherche le merveilleux et le gigantesque au milieu d'une nature riche et abondante. Ce ne fut que sous l'excitation d'idées importées par quelques peuples voisins, qu'ils parvinrent à mettre un peu d'élégance dans les détails de leur

architecture. L'art chez les Égyptiens est lugubre et résigné; c'est le reflet du culte de la mort qui leur est particulier. Pour eux la vie n'est qu'un rapide passage sur la terre; le sommeil éternel est le but suprême de l'existence. Les demeures des hommes ne doivent avoir qu'une durée passagère; elles sont faites de roseaux et de boue; mais le séjour des morts doit être indestructible. De là l'idée de solidité, représentée par la forme triangulaire et par la pyramide à large base carrée qui se retrouve constamment dans leur architecture. Le type matériel est, comme dans l'Inde, l'excavation dans le roc, mais l'idée qui s'y joint, est celle de l'éternité et de l'immobilité. De plus, le sentiment de la personnalité qui commence à paraître chez eux, donne à leurs constructions quelque chose d'un peu plus dégagé déjà, notamment dans leurs colonnes et dans leurs longues avenues de sphinx. Le culte du soleil se traduit dans leurs obélisques, que l'on dirait des rayons pétrifiés; l'énigme de la vie est représentée par leurs labyrinthes. Enfin, les palais de leurs rois portent les mêmes caractères que les édifices religieux; on y retrouve les chambres basses, les énormes piliers, les lourdes colonnades et surtout la forme pyramidale entière ou tronquée.

L'anthropomorphisme chez les Grecs est empreint avec force dans leur architecture dont le type est la cabane de bois. Les dieux de la Grèce habitent la terre comme les hommes. Ils ont comme eux, pour demeure la cabane dont le temple n'est qu'une modification. La ligne horizontale, qui est la ligne dominante de leurs édifices, exprime l'idée religieuse de l'anthropomorphisme; elle ne quitte point la terre ou la rappelle sans cesse. Les proportions exactes de leurs différents ordres sont une imitation de celles du corps humain. Le sentiment de la personnalité est marqué dans les colonnes séparées les unes des autres, qui soutiennent l'entablement. Le temple comme la religion s'humanise; il est relié à la place publique par des portiques et des propylées. Le calme et l'harmonie des idées de ce peuple admirablement doué par la nature, se reflètent dans l'eurythmie de toutes les parties de leurs édifices.

La religion de la Grèce transportée à Rome y amène à sa suite l'architecture qu'elle a produite; mais celle-ci abandonne sa grâce; elle revêt un caractère de rudesse ou de luxe si bien en rapport avec les idées de ce peuple conquérant qui s'enrichit des dépouilles du monde. L'architecture civile prend le pas sur l'architecture religieuse; l'homme se divinise, le droit civil, les institutions sociales sont l'objet de son culte. Enfin, l'idée de l'absorption du monde et de l'unité matérielle que l'empire veut réaliser, s'exprime dans l'arcade et dans la voûte, véritables traits distinctifs de l'architecture romaine. On a cherché à nier que le Panthéon d'Agrippa ait été un temple; s'il en est ainsi, la logique des générations en lui donnant ce nom, a été plus vraie que celle des Romains. La vaste coupole de cet édifice exprime bien l'idéal de ce peuple qui voulait embrasser le monde entier dans les limites de son empire, et qui transportait à Rome pour les adorer tous les dieux de l'univers.

La véritable unité du genre humain doit prendre son fondement dans les âmes. Le christianisme en a commencé la réalisation, parce qu'il est la seule religion spiritualiste et réellement démocratique. Il a opéré dans l'architecture une révolution immense. Le peuple n'est plus exclu du temple comme il l'était dans le paganisme, il est au contraire associé au sacerdoce; aussi les petites *cella* des temples grecs deviennent-elles insuffisantes; le culte nouveau s'empare des vastes basiliques romaines. Le Dieu des chrétiens ne s'est fait homme qu'un instant; la pensée pour le concevoir doit s'élever au-dessus des choses matérielles; la ligne verticale remplace la ligne horizontale et rend sensible l'élévation de la pensée vers l'Infini absolu. Une tour est ajoutée à la basilique, et les cloches comme une voix d'en haut appellent les fidèles à la prière. Le parallélogramme de la basilique se change en croix, symbole de la rédemption. L'idée de l'unité du genre humain, que le culte d'un seul Dieu et la fraternité universelle enseignés par le christianisme, doivent réaliser, mais qui n'était d'abord représentée que par le pouvoir théocratique, est traduite par l'architecture dans de vastes dômes et de larges

coupoles. Les cryptes et les églises éclairées par des fenêtres plein-cintre, étroites et basses, marquent le recueillement du chrétien. L'homme à peine rentré en lui-même, cherche l'ombre, la paix et la solitude. Mais bientôt une vive lumière inonde son âme; après s'être replié sur lui-même il s'élance vers Dieu. L'architecture romane ne répond plus à cette nouvelle phase de sa régénération: l'arc cintré se brise en quelque sorte sous l'effort de la pensée libre et régénérée; les voûtes s'élargissent et s'élèvent, l'ogive apparaît; les fenêtres s'agrandissent et versent des flots de lumière dans le chœur, dans les nefs, dans les transepts; les coupoles disparaissent, mais les tours élèvent dans les nues leurs flèches aiguës; elles sont découpées à jour comme si l'esprit voulait en s'élevant à Dieu montrer sa force et sa liberté. L'ogive c'est le protestantisme, c'est la révolution dans l'architecture chrétienne; la religion de l'esprit reprend son véritable caractère après s'être matérialisée un instant pour traverser les siècles de barbarie du moyen âge (1).

L'idée religieuse apportée au monde par le Christ a trouvé son expression complète dans l'architecture ogivale. Une nouvelle évolution de l'esprit commence dans l'histoire de la civilisation moderne. L'homme après s'être séparé du monde extérieur pour se régénérer, au fond de lui-même, par un commerce spirituel avec l'Être infini et parfait, y revient afin de rétablir sur la nature et sur les institutions sociales son empire légitime. Il reprend possession de son domaine par la science et par la proclamation de ses droits naturels. C'est le signal de l'émancipation des communes, des grandes découvertes scientifiques, des révolutions dans les Pays-Bas et en Angleterre, et enfin de la révolution de 1789 en France, la plus grande et la plus complète de toutes. Ce caractère nouveau du développement de l'esprit humain se manifeste dans l'architecture par un retour aux règles tracées par les artistes de la Grèce et de Rome. La ligne horizontale reparaît

(1) Nous ne recherchons pas ici l'origine historique de l'arc, de la voûte et de l'ogive, mais les raisons qui ont déterminé leur adoption d'une manière générale.

dans l'architecture de la renaissance. Cependant les monuments bâtis dans ce style ont quelque chose de lourd que n'avaient point ceux de la Grèce; on dirait que l'homme veut faire sentir à la matière sa main puissante et qu'il se méfie encore des séductions et des grâces de l'art de l'antiquité. L'architecture de la renaissance a présenté des phases diverses, mais elle a conservé son caractère général. De nos jours on réagit contre elle; on sent qu'elle n'a pu être que transitoire et l'on revient au spiritualisme chrétien exprimé par l'architecture gothique. Mais l'art ne peut pas reproduire longtemps d'une manière servile les formes du passé; l'esprit humain ne retourne jamais en arrière qu'en apparence. Aujourd'hui on fait de l'éclectisme en architecture, parce que le moment de créer n'est pas encore venu. Aucune idée positive ne domine en effet notre époque; son caractère est la lutte contre le monde ancien dont les débris se retrouvent encore dans quelques institutions sociales qu'il faut détruire ou transformer, mais que défendent avec acharnement les partisans du passé. On abat au nom de la liberté; on n'édifiera qu'au nom de la fraternité et de la solidarité. Lorsque l'esprit nouveau se sera emparé de l'humanité, il se reflétera nécessairement dans l'architecture de l'avenir; il trouvera des formes qui l'exprimeront complétement, mais dont nous ne pouvons avoir en ce moment aucune idée. La seule chose que nous puissions faire c'est de nous pénétrer fortement de la destination particulière de chaque édifice à construire et d'y imprimer l'idéal qui y correspond.

L'idéal se spécialise, en effet, selon la destination des monuments. Ainsi, on n'adoptera pas pour une salle de spectacle ou un lieu de récréation la même architecture que pour une église, une académie ou un hôtel de ville, pour une maison particulière la même que pour un palais. C'est que la différente destination des bâtiments produit en nous des idées et des sentiments divers; l'une veut de la simplicité, l'autre de l'élégance, celle-ci exige de la légèreté, celle-là de la noblesse, de la grandeur ou de la magnificence. Or l'architecte, s'il veut remplir la mission supérieure de son art, doit se bien pénétrer de la destination de l'édifice qu'il

est appelé à construire et tâcher de découvrir les idées et les sentiments qui y correspondent, pour les exprimer dans son œuvre. C'est d'après cela qu'il choisira le genre qui convient le mieux, et qu'il imprimera un caractère déterminé à ses productions. Par ce moyen seulement il parlera à l'intelligence, et saura, avec les matériaux les plus grossiers, manifester au dehors le monde idéal de la pensée.

Mais là ne s'arrête pas la tâche de l'artiste. Après avoir reconnu la destination du bâtiment, après avoir fixé son caractère en remontant à l'idée supérieure que sa destination même révèle, après avoir enfin déterminé le goût dans lequel il doit être construit, il lui reste encore à donner à son œuvre l'empreinte extérieure de la beauté. C'est par ce dernier côté que nous avons spécialement à étudier ici l'architecture.

Les matériaux que cet art emploie indiquent clairement à quel élément de la notion du beau il doit s'adresser. C'est l'élément d'ordre qui prédomine dans sa beauté, sans exclure cependant l'élément vital. Ce dernier peut même parvenir à se manifester avec une assez grande force dans certains genres de constructions; nous le retrouverons notamment avec ses caractères particuliers dans l'architecture gothique.

La beauté des bâtiments dépend de quatre choses : de l'ordre dans la disposition des différentes parties ou du plan, de l'exactitude des proportions, de la simplicité et de l'élégance des formes, enfin du choix et de la convenance des ornements. Parcourons les règles générales qui ont été tracées pour ces différentes parties de l'architecture, et voyons si nous y retrouvons les principes que l'étude directe de la notion du Beau nous a fait découvrir.

Toutes les figures géométriques depuis le triangle jusqu'au polygone le plus compliqué et depuis le cercle jusqu'à l'ellipse la plus allongée, peuvent servir au plan d'un édifice. La forme la plus ordinaire cependant est celle du carré long. Lorsque le terrain donné est irrégulier, la disposition intérieure du bâtiment n'en doit pas moins être régulière et l'art consiste dans ce cas à dissimuler les inconvénients de la situation. On peut combiner

les lignes rectilignes et les lignes courbes, mais il faut que les unes ou les autres dominent, afin qu'il y ait de l'unité dans la disposition. Les murs, les colonnes, les portes et les croisées, placés dans la longueur ou dans la largeur, doivent se trouver sur des axes communs. Ces axes peuvent donner naissance à un nombre infini de combinaisons, mais il faudra toujours adopter celles qui répondent le mieux à la destination du bâtiment. « Après avoir tracé des axes parallèles, équidistants, et coupé perpendiculairement ces axes par d'autres axes éloignés les uns des autres autant que les premiers, on place, à la distance d'autant d'entre-axes qu'on le juge convenable, les murs sur les axes, et les colonnes, les pilastres, etc., sur les intersections de ces mêmes axes; ensuite on divise en deux les entre-axes, et sur les nouveaux axes donnés par cette division, on place les portes, les croisées, les arcades, etc. (1). » La destination de l'édifice indiquera encore quelles sont les parties principales et quelles sont celles qui doivent être subordonnées. Enfin, toutes les subdivisions du plan seront reliées entre elles par des communications faciles.

Dans la composition d'un bâtiment, la coupe doit naître du plan horizontal, et l'élévation ne peut être considérée que comme la projection de l'édifice déjà entièrement composé. Tel est l'ordre logique; c'est aussi le moyen d'établir de justes proportions entre toutes les parties et d'éviter le défaut d'unité entre la décoration et le but réel de la construction. « Dès que la destination est connue et le goût choisi, dit Laugier, le caractère du bâtiment est fixé. Alors je soutiens que les proportions ne sont plus libres, et que nécessairement il n'y en a qu'une de légitime. Ma raison est que pour opérer un effet, la nature n'a pas deux voies différentes. L'effet est plus ou moins satisfaisant, selon qu'on s'attache avec plus ou moins d'exactitude à l'unique voie qui y mène. Ainsi les rapports de hauteur et de longueur sur les façades extérieures, sont nécessairement invariables. J'en dis de même des rapports

(1) Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'école royale polytechnique*, Paris, t. I, p. 77.

de largeur, hauteur et longueur dans l'intérieur des bâtiments.... Quelque libre que soit la composition d'une façade de bâtiment, les proportions n'en sont jamais libres. De tous les degrés d'élévation possibles, il n'y en a qu'un seul de bon sur une longueur donnée. L'œil du spectateur trouvera toujours du trop haut ou du trop bas, jusqu'à ce qu'il rencontre cet unique degré, que machinalement il cherche. L'habileté de l'artiste consiste à étudier ce degré, et à le saisir avec justesse (1). » Il en est de même de chacune des parties à l'égard des autres et à l'égard de l'ensemble. Les Grecs ont déterminé avec une précision extrême les proportions de leurs monuments et notamment celles des différentes parties de la colonne et de l'entablement dans leurs trois ordres d'architecture : le dorique, l'ionique et le corinthien. Selon le caractère ou la destination de l'édifice ils avaient des proportions qui leur servaient de règles sans néanmoins les asservir complétement. Les modernes n'ont guère fait que reproduire, en les modifiant un peu, les proportions admises par les anciens, et lorsqu'ils n'y ont pas eu recours, ils se sont adressés à leur sentiment plus ou moins éclairé par la pratique. Nul ne nie la nécessité des proportions, mais nous n'avons à cet égard que bien peu de règles admises généralement.

Les formes intérieures et extérieures naissent du plan et des proportions. La règle la plus générale est celle de l'unité; chaque partie doit être en harmonie avec le tout, et les détails qui ne tendent pas au but commun, ou ne se rapportent pas à la destination de l'édifice, sont nuisibles à sa beauté. Les parties qui supportent doivent être en raison de celles qui sont supportées. S'il n'est pas nécessaire que la solidité soit apparente, il faut que rien ne choque sous ce rapport. Alors même que la matière employée dans les supports nous donnerait une sécurité complète, s'il y a une disproportion apparente il n'y aura plus de beauté. Il en est de même de tout ce qui porte à faux. De là aussi la perpendicularité des lignes générales, le parallélisme des étages et la symétrie

(1) Laugier, *Essai sur l'architecture*. Paris, 1755, p. 106 et 107.

des membres, exigés en outre par l'unité de l'ensemble qu'ils aident à saisir. Mais il ne faut pas croire que l'impression de la solidité d'un édifice soit la seule qui fasse naître l'idée de sa beauté. S'il en était ainsi les monuments les plus beaux seraient ceux de l'Égypte et de l'Inde, et les moins beaux ceux que nous devons à l'architecture gothique. C'est précisément le contraire qui est vrai. Ce qui est lourd et pesant exclut l'idée de la beauté dont l'un des éléments essentiels est la manifestation facile et libre de la vie. Autant que l'ordre cet élément exige la variété. On devra donc s'attacher à varier les formes sans s'écarter des figures géométriques régulières, rectilignes ou courbes, afin d'éviter la confusion (1). Si l'on emploie la ligne droite il faudra que dans les parties essentielles elle soit continue, pour que l'œil puisse la suivre facilement. C'est ce que les Grecs ont parfaitement compris et ce qui donne une sorte de vie à leurs monuments. De petites lignes brisées, des angles rentrants et sortants qui arrêtent brusquement le mouvement visuel, doivent être condamnés comme contraires au bon goût. Si les lignes courbes dominent, il faut se rapprocher autant que possible de la ligne ondoyante, à la fois la plus libre, la plus légère et la mieux ordonnée.

Les ornements servent à varier et à animer les parties trop nues et par conséquent trop froides des édifices. Si l'ornementation doit être simple, on peut se contenter de multiplier les lignes droites en marquant les angles par des pierres de refend, en donnant aux fenêtres et aux portes des chambranles, en couronnant l'édifice d'une corniche dont les moulures soient gracieusement dessinées, en marquant les trumeaux par des panneaux, etc. On peut aussi employer comme décoration les ordres grecs, mais il faudra éviter les contre-sens, tout ce qui est contraire à la destination originaire de ces ordres, comme le serait par exemple une colonne qui ne supporterait rien, ou une corniche au-dessus d'un fronton. Si l'ornementation doit être plus riche, il faut recourir à la ligne ondoyante et emprunter les formes coulantes du règne végé-

(1) Laugier, *Ibid.*, p. 112.

tal et du règne animal. Les Grecs nous en ont offert des exemples dans les oves, les chapelets, les feuilles d'eau, les palmettes, les rinceaux, les tigettes, les caulicoles, les volutes, les acanthes, les enroulements, les sphinx et les griffons. Les arabesques des Romains et des modernes, parmi lesquelles il faut citer celles de Raphaël, sont des ornements plus riches encore, mais par cela même plus difficiles à traiter avec goût. Les règles sont ici : 1° l'harmonie des idées, l'unité du motif général, déterminé par le caractère de l'édifice comme les formes et les proportions; c'est d'après cela qu'on choisira des ornements sérieux ou gais, graves ou légers, sévères ou gracieux ; 2° l'harmonie des masses, la subordination des parties les unes aux autres et des parties à l'ensemble; 3° enfin, la reproduction symétrique mais variée, et l'agencement facile des lignes et des formes diverses (1).

Il n'est rien qui montre mieux que les œuvres de l'architecture, l'union indissoluble du beau et de l'utile considéré dans son sens propre et général, c'est-à-dire comme appropriation d'une chose à un but. Toutes les règles qui ont été tracées pour produire la beauté dans cet art, sont dominées par l'idée de la destination de l'édifice. C'est elle qui détermine le caractère général de chaque monument ou l'expression particulière de l'idéal. C'est d'elle que dérivent le plan, les proportions, les formes et jusqu'aux ornements. Dans les détails comme dans l'ensemble, tout ce qui n'a pas un but plus ou moins apparent, tout ce qui n'est pas en rapport avec la destination de l'ensemble ou des parties, choque et rebute. Il n'y a, en effet, de véritable ordre que lorsque toutes les parties d'un tout sont disposées progressivement en vue d'un but. D'après cela on voit que faire consister la beauté de l'architecture dans la richesse de l'ornementation, est un système essentiellement faux, l'ornementation elle-même ne pouvant tirer sa beauté que de sa parfaite convenance avec le caractère et la destination de l'édifice, ou tout au moins de sa conformité à un but subor-

(1) Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture*. Articles : Arabesque et Ornement.

donné relativement auquel elle est utile. Cependant réduire, avec Durand et quelques auteurs, toute la beauté de l'architecture à la seule utilité, n'est pas moins erroné, puisque c'est ne tenir compte que de l'élément d'ordre et exclure l'élément vital. Sans doute, il n'y a pas de beauté sans ordre et il n'y a pas d'ordre sans convenance et utilité, mais l'utilité n'est pas tout l'ordre, et l'ordre n'est pas le seul élément du beau.

Dans l'architecture grecque, dit Th. Hope, le beau naissait de l'utile, et ne s'en séparait jamais (1). C'est là, en effet, le caractère de toute architecture dont la beauté est empruntée presque exclusivement à la notion de l'ordre, comme le fut celle de la Grèce dans l'antiquité. Cependant, malgré la prédominance incontestable de cet élément, on constate aisément en elle la présence d'un élément vital. Or, c'est de l'union de ces deux éléments que résulte sa beauté, objet de l'admiration constante de tous les peuples civilisés.

L'architecture grecque a pour type la cabane de bois, construction primitive des habitants de cette contrée. Elle n'est donc point une imitation de la nature comme on l'a prétendu, puisque la cabane pas plus que la tente ni même les excavations dans le roc chez les autres peuples, n'est un objet produit par la nature sans le secours du génie humain. Les Grecs ont perfectionné et embelli ce type d'après la notion du beau, dont ils trouvaient la plus parfaite réalisation dans le corps humain. Ils n'ont pas pris celui-ci pour modèle exclusif des proportions architectoniques ; ils ne l'ont pris que pour guide, afin de produire dans leurs monuments une harmonie analogue à celle qu'ils y trouvaient réalisée. « L'architecte, dit Quatremère de Quincy, comparant son ouvrage à celui de la nature dans les êtres organisés, se donna un nouveau modèle par analogie; et ce nouveau modèle consista non dans la forme positive d'aucun être, mais dans le système des lois qui régissent l'organisation de tous les êtres vivants. Comme cha-

(1) Th. Hope, *Histoire de l'architecture*, traduite de l'anglais, par A. Baron, p. 70.

cun de ces êtres est un composé de membres et d'organes dont toutes les dimensions, dans chaque espèce, sont telles, qu'une de ces parties indique la mesure et des autres parties et du tout, l'architecte s'imposa de même la condition de régler les parties constitutives de l'édifice dans une telle correspondance entre elles, que la grandeur du tout pût déterminer celle de la colonne, par exemple, et vice versâ. Il en fut de même des parties secondaires : ainsi chaque division d'un entablement fut douée de la faculté de faire connaître la mesure de l'entablement; un simple triglyphe détermina la largeur de chaque entrecolonnement; l'entrecolonnement put indiquer le diamètre de la colonne; le diamètre de la colonne put devenir dans l'édifice le régulateur de tous les espacements; et toutes ces proportions se trouvèrent, comme elles le sont dans la nature, non des données géométriques qui auraient aussi réduit l'art à une servile monotonie, mais seulement un principe général d'*ordre* susceptible de nombreuses modifications, comportant en un mot, les mêmes variétés que celles dont la nature nous donne et le précepte et l'exemple (1)..... En définitive, son vrai modèle réside dans les principes d'ordre, d'intelligence, d'harmonie, d'où résultent et le sentiment du beau et la source du plaisir que nous font éprouver les œuvres de la nature (2). »

Les Grecs ne s'arrêtèrent point là, mais ils surent exprimer par des proportions et des formes particulières les principales nuances de la notion du Beau, telles que la grandeur et la sévérité, la grâce et l'élégance. De là leurs trois ordres d'architecture : le dorique, l'ionique et le corinthien. Chaque ordre se composait essentiellement de trois parties : la colonne, l'entablement et le fronton. L'idée de la colonne venait des pièces de bois élevées perpendiculairement pour construire la cabane, celle de l'entablement des pièces horizontales qui les surmontaient, et enfin celle du fronton des pièces inclinées qui formaient le toit. Chaque partie se subdivisait à son tour en trois autres. La raison de

(1) Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture*. V° *Ordre*.
(2) *Ibid*. V° *Architecture*.

l'emploi de cette division tripartite est qu'elle est la plus conforme à la notion du beau; « elle seule, dit Quatremère de Quincy, peut donner le plus grand nombre de rapports que l'œil puisse bien saisir tout à la fois et observer avec attention sans trop de fatigue. »

L'ordre dorique exprime la grandeur et la sévérité. On l'a comparé à la force dans l'homme, dont il reproduit en quelque sorte les proportions. Selon Vitruve, de même que le pied de l'homme est la sixième partie de son corps, le diamètre de la colonne dorique est compris six fois dans sa hauteur (1). La proportion moyenne de l'entablement est le tiers de la hauteur de la colonne; l'architrave a en hauteur les trois quarts du diamètre de la colonne, la frise un diamètre, la corniche le quart et le chapiteau la moitié. Quant aux formes elles sont très-simples; il y a quelque chose de rude et de heurté dans l'union des différentes parties, comme les muscles et les tendons chez l'homme; il n'y a presque pas de moulures qui en adoucissent les transitions. Dans l'origine, l'ordre dorique n'avait point de base; plus tard on lui en donna une qui est la plus belle de toutes; elle se compose de deux tores de module différent réunis par une scotie; l'ensemble du profil est une ligne ondoyante. Un filet et un congé unissent le fût à la base. Le fût qui a quelquefois des cannelures, s'élève en se rétrécissant un peu. Le chapiteau se compose d'un astragale, d'un gorgerin, d'un nouvel astragale accompagné d'un filet, d'un ove ou quart de rond et d'un tailloir carré. L'entablement est surtout caractérisé par sa dureté et sa pesanteur; on n'y voit guère que des moulures carrées; l'architrave montre une seule ligne droite; il en est de même de la frise; la corniche se termine il est vrai par une doucine ou ligne ondoyante, mais son larmier a une saillie très-grande. La beauté de l'entablement résulte des triglyphes et des métopes dont les divisions offrent de grandes difficultés, et des gouttes-pendantes sous les triglyphes. La corniche est ornée

(1) *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, liv. IV, chap. I. Paris, 1837 t. I, p. 145.

de mutules et de gouttes. Dans les métopes on plaçait d'ordinaire des bas-reliefs. Les proportions et les formes de l'ordre dorique ont reçu quelques modifications qui ont permis d'en distinguer deux espèces : l'une plus régulière et plus simple convient à des données symétriques et à un caractère sévère; l'autre plus variée se rapproche davantage de l'ionique sans abandonner entièrement le caractère de grandeur qui lui est propre.

L'ordre ionique exprime la grâce. Vitruve nous apprend que ses proportions ont été imitées de celles de la femme. Le diamètre de la colonne est la huitième partie de sa hauteur. Le chapiteau a en hauteur le tiers du diamètre. Les autres parties ont des proportions que le même auteur nous fait connaître en détail, mais qui n'étaient pas tellement strictes qu'elles ne reçussent parfois des changements déterminés par les circonstances (1). Les formes de cet ordre sont délicates et légères; les lignes courbes se rencontrent plus fréquemment dans ses moulures. Sa base cependant n'a point la beauté de celle de la colonne dorique; elle est composée d'un grand tore qui n'est supporté que par deux faibles scoties séparées par deux astragales avec leur filet. Cette disposition choque le sentiment de l'ordre et de la convenance, la partie la plus pesante au lieu de se trouver au-dessous étant placée au-dessus; de plus, loin de solliciter l'œil à poursuivre les contours de la colonne, elle semble l'en écarter, puisque la base s'élargit à partir de la plinthe au lieu de se rétrécir. Les autres parties de l'ordre ionique offrent de très-grandes beautés. Le fût de la colonne, ordinairement cannelé, s'unit à la base par un congé et monte en se rétrécissant plus que dans l'ordre dorique. Le chapiteau qui est sa partie caractéristique, est composé d'un astragale, d'un ove, d'une double volute formant balustre sur les côtés, d'un talon et d'un tailloir carré. Les volutes lui donnent un air très-gracieux; mais la diversité des faces présente quelques inconvénients auxquels on a cherché à remédier en substituant

(1) *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, liv. III, ch. III. Paris, Tardieu, t. I, p. 122 et suiv.

aux balustres deux nouvelles volutes. L'entablement s'élargit insensiblement par une ingénieuse combinaison des lignes. L'architrave est divisée en trois parties de hauteur différente en commençant par la plus petite, afin de se rapprocher graduellement de la frise qui est plate et dont elle est séparée par un talon. La corniche a très-peu de saillie et rien n'y interrompt le mouvement facile et coulant de la modénature; elle est composée d'un talon, d'un denticule, d'un astragale, d'un ove, d'un larmier, d'un talon et d'une doucine. Cet ordre ne veut que des ornements simples; cependant sa frise est quelquefois ornée de riches sculptures.

L'ordre corinthien est le plus beau de tous; il exprime particulièrement l'élégance, la noblesse et la majesté. Les proportions de sa colonne sont les mêmes que celles de la colonne ionique; mais le chapiteau ayant une hauteur égale à celle de tout le diamètre, il en résulte que la colonne entière est plus élancée. Quant aux autres membres de cet ordre, ils sont empruntés à l'ordre dorique ou à l'ordre ionique, en sorte qu'on retrouve en lui un heureux mélange de la grandeur et de la grâce de ceux-ci (1). Sa base n'a pas les défauts de la base ionique, un grand tore se trouvant immédiatement au-dessus de la plinthe; cependant ses moulures sont trop fines pour une partie qui est destinée à supporter toutes les autres. « Le chapiteau corinthien, dit Laugier, est un chef-d'œuvre, et c'est surtout par cet endroit que l'ordre corinthien est sensiblement au-dessus de tous les autres. Il a une grâce parfaite, et il est de la plus grande richesse. C'est un grand vase rond couvert d'un tailloir recourbé sur les quatre faces. Le vase est couvert dans le bas de deux rangs de feuilles, dont les courbures ont une médiocre saillie. Du sein de ces feuilles sortent des tigettes ou caulicoles qui vont former de petites volutes sur les coins du tailloir et sur les quatre milieux. Tout est admirable dans cette composition : ce vase qui sert de champ sur lequel les feuilles sont artistement disposées; les courbures de ces feuilles, dont la saillie va par gradation; les tigettes qui s'élèvent naturellement,

(1) *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, liv. IV, chap. I. Paris, t. I, p. 143.

et dont la flexibilité semble se prêter au dessein de l'ouvrier qui les plie en volutes, pour donner à la saillie du tailloir un appui des plus élégants. Il règne dans tout cet assortiment une douceur, une harmonie, un naturel, une variété, une grâce qu'en vain voudrais-je exprimer, et que le goût seul peut faire sentir (1). » Les larges feuilles d'acanthe conviennent parfaitement à ce chapiteau par la richesse et la variété sans maigreur de leurs contours. L'entablement corinthien ressemble beaucoup par ses divisions à celui de l'ordre ionique, mais il est encore plus chargé de moulures, tandis que ses différentes parties par leurs saillies plus fortes se rapprochent davantage de l'ordre dorique. Des modillons atténuent un peu la saillie de la corniche, la plus considérable de toutes. Quant aux ornements, l'ordre corinthien les admet sur la frise, sur les moulures et sur le sofite du larmier; mais s'il s'accommode d'une certaine richesse de décoration, il repousse la profusion et le luxe qui lui feraient perdre son élégance.

De l'analyse que nous venons de faire des trois ordres d'architecture admis chez les Grecs, il est facile de voir que chacun d'eux avait un caractère particulier qui le rendait propre à exprimer les idées et les sentiments personnifiés dans les dieux du paganisme. On a parfaitement montré la différence qu'il y a entre ces trois ordres, en comparant le dorique à une statue d'Hercule, l'ionique à une statue de Vénus et le corinthien à une statue d'Apollon. Cependant il ne faudrait pas croire que chaque ordre fût exclusivement consacré à certains dieux; les Grecs, malgré les règles qu'ils s'étaient tracées, avaient conservé assez de liberté dans l'application qu'ils en faisaient, pour approprier le style de leur architecture à l'infinie variété des idées et des sentiments qu'ils avaient à exprimer selon les circonstances, les temps et les lieux.

De tous les monuments de l'architecture grecque les temples étaient les plus beaux par la simplicité de leur forme et par l'exactitude de leurs proportions. Le Parthénon ou temple de Minerve à Athènes était l'un des plus renommés. Pour exprimer dans leur

(1) Laugier, *Essai sur l'architecture*. Paris, 1755, p. 86.

œuvre, les qualités morales de la déesse de la sagesse, l'austérité, la force et la chasteté, les architectes Ictinus et Callicrates eurent recours aux formes massives et tranquilles, aux proportions si nettement accusées de l'ordre dorique; mais pour que le temple fût digne en même temps de la déesse protectrice d'Athènes et de la magnificence de la ville qui s'était placée à la tête de la confédération hellénique, ils donnèrent à cet ordre toute l'élégance et toute la majesté dont il était susceptible. Le Parthénon ou Hécatompédon avait, comme son nom l'indique, une largeur de cent pieds attiques. Autour de la cella régnait un portique formé de colonnes cannelées au nombre de quarante-six, dont huit à chaque façade. La forme était un parallélogramme dont la longueur avait le double de la largeur. Les colonnes reposaient sur un pavé élevé de trois marches au-dessus du sol. L'édifice avait deux façades semblables à l'orient et à l'occident. C'est à la façade orientale que se trouvait l'entrée principale. On passait de là dans le pronaos ou vestibule de la cella, en montant deux nouvelles marches; le pronaos avait six colonnes quoique la règle fût qu'il n'en eût que quatre, mais cette addition de deux colonnes laissait des entrées latérales entre elles et les antes, ce qui lui donnait un aspect plus dégagé. On pénétrait ensuite dans la cella où était placée la célèbre statue en ivoire et en or de la déesse, chef-d'œuvre de Phidias; on y voyait un péristyle intérieur présentant deux rangs de colonnes, situés l'un sur l'autre; le milieu était à ciel ouvert, et le pavé qui correspondait à cet espace était un peu plus bas que celui du péristyle. La cella communiquait, par une porte placée sur l'axe de l'édifice, avec l'Opisthodome, lieu le plus secret du temple et où l'on conservait le trésor d'Athènes; six colonnes en soutenaient le plafond. Enfin, à la partie postérieure se trouvait un espace entièrement semblable au pronaos et décoré de même; c'était le posticum. Tel était le plan de ce temple dont la régularité et la symétrie étaient parfaites (1).

(1) Stuart et Revet, *Les antiquités d'Athènes*. Paris, 1812, t. II, p. 15 et suiv.

Il en était de même de l'extérieur; les façades et les côtés latéraux se partageaient en deux parties qui se correspondaient exactement. Les colonnes n'avaient point de base et les chapiteaux d'une extrême simplicité n'offraient que quelques lignes inclinées. L'entablement se distinguait par la même sévérité des contours. Les métopes étaient ornés de bas-reliefs où l'on voyait le combat des Centaures et des Lapithes, les exploits de Thésée et les combats des Athéniens contre les Amazones. Les frontons, dont l'angle était très-ouvert, contenaient des sculptures qui représentaient d'un côté la naissance de Minerve et de l'autre sa lutte avec Neptune. La frise, qui s'étendait le long du mur extérieur de la cella, était couverte d'admirables bas-reliefs qui retraçaient la procession des Panathénées. Toutes ces sculptures, la chaude et transparente blancheur du marbre pentélique avec lequel ce temple avait été construit en entier, les teintes légères placées sur les fonds pour en rompre l'uniformité trop grande, enfin les couleurs éclatantes et vives qui faisaient ressortir les moulures, animaient l'aspect extérieur du Parthénon. Mais ce n'était pas à la seule richesse de son ornementation que ce temple célèbre devait cette beauté vivante qui parlait à l'âme et la remplissait d'une délicieuse émotion, c'était avant tout au merveilleux accord de la continuité des lignes droites et de la diversité des parties. Aucun angle rentrant ou sortant brusquement n'empêchait la vue de se promener le long des parties essentielles de l'édifice. Rien d'inutile ne venait détruire la parfaite régularité et l'harmonie de tous ses membres, rien troubler leur agencement naturel et facile. Les lignes de l'entablement, les plus importantes de toutes dans l'architecture grecque, se poursuivaient tout autour du temple sans interruption. En hauteur, le rapetissement des colonnes et les cannelures dont elles étaient couvertes, sollicitaient le regard à monter. Il en était de même de l'inclinaison des murs et de la colonnade, vers l'intérieur, par le haut. Cette disposition en forme de pyramide tronquée qui s'alliait admirablement avec les dimensions peu élevées du fronton, permettait à la vue de parcourir avec la plus grande facilité toutes les lignes extérieures de

l'édifice et d'en embrasser en même temps le majestueux ensemble.

Les Romains héritèrent de l'architecture grecque; mais privés du goût de la beauté, amoureux seulement du luxe qui flattait leur vanité, ils la laissèrent promptement déchoir entre leurs mains. La seule utilité séparée de toutes les autres conditions de la beauté, ou bien en sens inverse l'ornementation pour elle-même sans aucun but d'utilité, remplacèrent chez eux l'accord de tous les éléments du beau que l'architecture avait su réaliser chez les Grecs. La nouvelle destination et l'étendue de leurs monuments leur firent inventer ou adopter l'arc, qui prit bientôt chez eux une prépondérance incompatible avec les parties essentielles de l'architecture grecque, qu'ils avaient conservées. Au lieu de donner à leurs bâtiments le caractère d'unité qui devait résulter de cette innovation, ils firent servir les ordres grecs à l'ornementation des murs. Dès ce moment les colonnes, les entablements et les frontons perdirent presque entièrement leur signification naturelle, et cessant d'être utiles, ils furent privés d'un des éléments essentiels de leur beauté. La colonne, destinée à supporter les parties transversales de l'édifice, reçut elle-même un support dans un piédestal qui détruisit toutes ses proportions. Il arriva même qu'elle ne supporta plus rien, et fut maladroitement associée à des pilastres dont les formes carrées et plates ne pouvaient s'accorder avec sa surface arrondie et son rétrécissement en hauteur. Il paraît que c'est encore aux Romains qu'est due la colonne torse si désagréable à la vue, parce qu'elle contredit l'idée de solidité inséparable du but de la colonne, et qu'elle est par conséquent une absurde application de la ligne ondoyante. Ils mêlèrent contre toutes les lois de l'unité, la ligne courbe et la ligne droite, sans que l'on parvienne à découvrir laquelle prédomine dans l'ensemble. Ils firent supporter des entablements par des arcades, bien que celles-ci, comme les voûtes dont elles sont le rudiment, loin de pouvoir servir d'appui ont elles-mêmes besoin d'être supportées. Les angles rentrants et saillants qui détruisent la continuité des lignes, furent prodigués par eux outre mesure. Ils mirent des

frontons partout sans s'inquiéter de leur destination originaire qui était de faciliter l'écoulement des eaux; on en vit au-dessous de l'entablement, contre les murailles, au-dessus des portes, des fenêtres et des niches, à l'intérieur des portiques ou sur la longueur des bâtiments; ici les frontons reçurent une forme arrondie, là ils furent brisés par le milieu; on les superposa les uns aux autres; on les multiplia enfin sans raison et sans goût au sommet des façades et sur toutes les parties de l'édifice. Les Romains confondirent aussi tous les ordres grecs et en firent une sorte de mélange appelé l'ordre composite, lequel, dit Hope, au lieu d'être une nouvelle création du génie, trahissait autant de pauvreté dans l'invention que d'ignorance dans la combinaison. Ils recherchèrent le luxe de l'ornementation, mais là encore tout dénota la décadence de l'art. Les moulures multipliées sans goût devinrent lourdes et froides. Enfin, des couleurs vives et tranchantes remplacèrent les teintes si artistement fondues de l'architecture polychrome de la Grèce.

Sous l'influence des idées nouvelles apportées au monde par le christianisme, l'architecture gréco-romaine donna naissance à l'architecture chrétienne, dont les deux formes primitives sont l'architecture byzantine et l'architecture romane ou lombarde. La première qui fut adoptée en Russie par l'église grecque, se répandit avec de légères modifications chez les Turcs, les Perses et les Maures. La seconde produisit l'architecture gothique chez les peuples occidentaux. L'architecture byzantine a pour caractère la coupole qui prit chez elle dès l'origine une place prédominante; l'architecture romane sans exclure la coupole s'attacha plus spécialement à reproduire l'arc et la voûte plein-cintre dans les parties secondaires et quelquefois dans les ornements de ses édifices, qui conservèrent en général des formes rectilignes. Bien que toutes deux montrent plus d'unité que l'architecture gréco-romaine, elles ont comme celle-ci des discordances nombreuses et elles ne présentent que des formes lourdes et écrasées. Dans leurs monuments les plus parfaits, tels que l'église de Ste Sophie à Constantinople, les dômes de Parme et de Modène, l'ancienne cathédrale de

Valence, l'église de Saint-Saturnin à Toulouse, celle des apôtres à Cologne et les cathédrales d'Angoulême, d'Andernach, de Tournai, de Spire et de Worms, elles ne sont parvenues à réaliser qu'une beauté très-imparfaite.

L'architecture gothique, au contraire, a produit dans les cathédrales des monuments aussi beaux que ceux de la Grèce, mais à un autre titre. L'élément vital de la beauté y parvient au plus haut degré de développement qu'il puisse atteindre dans l'architecture. Le style ogival a pour principe d'élargir et de multiplier les ouvertures afin que l'air et la lumière puissent circuler à travers toutes les parties de l'édifice, d'allonger et d'amincir les supports pour que les corps de maçonnerie paraissent comme suspendus dans les airs et que le bâtiment tout entier prenne un air de dégagement, de légèreté et de souplesse. La ligne horizontale est bannie autant que possible et remplacée par la ligne verticale. L'esprit nouveau autant que les nécessités de construction qui résultent de l'élévation des voûtes, font adopter le rétrécissement pyramidal. Tous les membres architectoniques se resserrent graduellement à mesure qu'ils s'élèvent, et les parties supérieures ne semblent plus s'appuyer sur les inférieures, mais en jaillir comme si une force cachée les lançait dans les airs. Les clochers s'élèvent à perte de vue et se terminent par une flèche effilée; depuis leur base jusqu'au sommet, ce ne sont qu'arcades à ogives, arcs-boutants et pinacles superposés qui reculent par degrés, s'élancent l'un de l'autre, s'enchaînent, se suivent et entraînent le regard vers le ciel. Partout des vides nombreux laissent passer les rayons du soleil et produisent des harmonies d'ombre et de lumière, au dehors comme à l'intérieur. Des escaliers à jour montent en spirale jusqu'au faîte de la tour. Le porche présente une vaste et profonde ouverture de forme ogivale, et de chaque côté de légers piliers, des arcades et des statues sont disposés en retraite pour lui donner l'aspect d'une perspective. Il en est de même à l'intérieur; les piliers se font face par leurs angles et non par leurs côtés, de sorte qu'ils fuyent en ligne oblique et semblent se cacher à demi pour attirer les regards. Chaque pas que l'on fait modifie

la perspective, donne un point de vue nouveau; tout se lie, tout s'enchaîne, tout est animé et vivant. Les voûtes ne paraissent point reposer sur les piliers mais en être le prolongement. Les masses sont dissimulées; les lourds piliers se changent en faisceaux de colonnes, en gerbes qui s'élancent dans les airs, et les nervures de la voûte sont comme les branches qui s'unissent au-dessus de nos têtes dans une vaste forêt. Toutes les lignes de cette puissante végétation de pierre et de marbre convergent les unes vers les autres, s'entrecoupent, se mêlent et se combinent de mille façons, pour former ces roses, ces découpures, ces entrelacements, ces réseaux, ces éventails, ces broderies, prodiges de patience et de délicatesse, qui semblent envelopper les murs d'un voile de dentelle. C'est la matière spiritualisée. Outre la vie et le mouvement qui frappent les yeux du corps, l'église gothique parle à l'âme et exprime la vie spirituelle. D'innombrables statues placées dans les angles, appliquées sur les tympans, accrochées aux voussures, dressées contre les parois retracent, comme à Chartres, toutes les idées de l'époque dans un vaste poème taillé dans la pierre. D'admirables vitraux laissent filtrer le jour à travers des tableaux d'histoire. Mais ce n'est pas seulement par le secours que lui prêtent d'autres arts que l'architecture gothique exprime l'idéal, c'est par elle-même. Les dimensions de l'édifice, la grandeur des formes inspirent à l'âme un sentiment religieux. L'arc de l'ogive, brisé à son sommet, lance tout à coup la vue dans l'espace et l'esprit dans l'infini. Les flèches des hautes tours, les aiguilles des pinacles, des clochetons et des tourelles, les angles aigus des pignons, des dais et des arcades élèvent de toutes parts la pensée vers Dieu.

Cependant la vie et l'expression sont impuissantes par elles seules à produire la beauté; il faut en outre, à quelque degré au moins, de l'unité, de la proportion, de la régularité, de la symétrie et de l'ordre. Trouvons-nous ce second élément dans l'architecture ogivale? On en a douté fort longtemps parce qu'il est peu de monuments qui n'aient été modifiés pendant les longues années que l'on a mises à les construire, et qu'on a voulu les juger, sous le rapport de l'ordre, d'après des idées qui ne sont applicables qu'à

un autre genre. Des églises commencées dans le style roman, ont été continuées dans le style ogival à lancette, et achevées dans le style ogival rayonnant ou flamboyant et même quelquefois dans celui de la renaissance. D'un autre côté, dans un système qui voulait exclure toute idée de support, on ne pouvait chercher à établir des proportions entre les colonnes et les voûtes, comme on le faisait dans l'architecture grecque entre les colonnes et l'entablement. Cependant une étude plus attentive des principaux monuments et la découverte de quelques plans dans les archives des couvents d'Allemagne, ont prouvé la science profonde des architectes du moyen-âge, le sentiment de l'ordre, de l'harmonie et de la beauté qui était empreint dans leurs œuvres.

Le plan de l'édifice représente la croix latine, forme tout aussi régulière que la croix grecque des églises byzantines ou le parallélogramme des temples de la Grèce et de Rome, mais incontestablement plus variée et par conséquent susceptible d'un plus grand nombre de rapports. De plus, elle rappelle l'instrument de la mort du Christ, ce qui lui donne pour base une idée morale. L'église est divisée régulièrement par des piliers et des colonnes, les principales parties sont la grande nef, les nefs latérales au nombre de deux ou de quatre, le transept, le chœur et son pourtour, les chapelles et les galeries qui circulent au-dessus des bas côtés. Les piliers et les colonnes, toujours placés avec symétrie, ont entre eux le même espace. Les principales parties se correspondent et ont une forme générale analogue; mais elles sont diversifiées à l'infini dans les détails de l'ornementation, ce qui satisfait à la fois le besoin d'ordre et celui de la nouveauté. Cependant, jusque dans ses plus petits détails, l'architecture gothique montre une unité admirable, et c'est ce qui fait surtout sa beauté. Partout elle produit les mêmes formes élancées, le même motif, les mêmes lignes qu'elle combine avec une fécondité merveilleuse; la forme ogivale se retrouve invariablement dans tous les arcs, dans toutes les voûtes, dans toutes les ouvertures; elle se montre dans les moulures, dans les nervures, dans les roses, dans les niches, dans les pinacles, dans les dentelures, dans les enroulements et les encor-

bellements, tous les ornements de toute espèce. « Toutes les formes fondamentales, dit Hope, étant sveltes, tenues, effilées, les piliers ronds et élancés, les intercolonnes hauts et étroits, les arcs pointus multipliés latéralement, ou superposés en chaînes infinies et se croisant l'un l'autre dans toutes les directions, tout cela fut mêlé et répété dans les plus petites subdivisions des moindres ornements ! (1). »

Le système des proportions suivi par les architectes du moyen-âge est différent de celui des artistes de la Grèce, mais admirablement approprié à leur but. Ils voulaient non-seulement donner de vastes dimensions à leurs édifices, mais encore augmenter leur étendue apparente. Pour cela au lieu d'adopter pour l'ensemble et pour toutes les parties des proportions relatives comme le faisaient les anciens, de sorte que chez ceux-ci un petit monument n'était que la réduction d'un grand, lequel à son tour pouvait être considéré comme l'extension proportionnelle du premier, ils suivaient autant que possible des mesures fixes, déterminées par la taille humaine. Ainsi les chapiteaux, les corniches, les bases et les nervures avaient à peu près la même grandeur dans la cathédrale et dans la simple chapelle, ce qui faisait que la cathédrale paraissait grande et la chapelle petite. Ainsi encore des statues et des ornements de petite dimension étaient placés parfois à des hauteurs telles qu'on ne pouvait distinguer que leurs formes les plus générales. L'unité de mesure était ainsi visible partout et laissait apprécier les dimensions totales (2). Cependant lorsque ce système n'était pas nécessaire au but que l'architecte se proposait, il était abandonné et l'on revenait aux proportions relatives et à l'harmonie du nombre. Dans la cathédrale de Cologne par exemple, la colonne a relativement à son diamètre, les proportions de l'ordre dorique. Sa hauteur est égale à la largeur de l'arcade, laquelle est de cinquante pieds. Ce nombre se répète dans tout

(1) Hope, *Histoire de l'architecture*, trad. par M. Baron, p. 322.

(2) A. Michiels, *L'Architecture et la peinture en Europe du* IVe *au* XVIe *siècle*. Bruxelles, 1853, p. 22.

l'édifice. La longueur totale a neuf fois la largeur d'une arcade, et son rapport à la hauteur est comme cinq à deux. Les bas côtés ont la moitié de l'arcade et la façade le triple. La largeur du tout est égale à la longueur du chœur et de la nef, ou à la hauteur du milieu de la voûte. On retrouve des rapports analogues dans toutes les parties principales. L'unité et la justesse des proportions, appliquées à la grande diversité des parties et des formes qui entrent dans la composition des églises gothiques, donnent à ceux de ces monuments qui ont pu être achevés selon leur plan primitif, une harmonie aussi parfaite que celle des temples grecs, mais incontestablement d'un ordre supérieur.

L'architecture ogivale atteignit à son apogée au XIIIe siècle. L'unité de pensée et de forme y est empreinte avec une énergie extraordinaire. Mais bientôt l'angle aigu et les formes élancées qui lui ont fait donner le nom de style ogival lancéolé, font place à des arcs plus ouverts et plus bas dans le style ogival rayonnant, et à l'ogive obtuse, surbaissée, renversée ou en accolade dans le style flamboyant. Ce dernier style marque sa décadence. Les lignes verticales sont abandonnées, les voûtes s'affaissent, les proportions disparaissent; il en résulte des formes irrégulières et sans caractère. Certaines parties portent à faux, et l'on recherche cette bizarrerie comme une beauté. Partout s'étale une profusion d'ornements confus et tourmentés, qui fatiguent la vue, et qui surchargent les parties essentielles de l'édifice comme une végétation parasite.

On trouve peu d'églises gothiques qui offrent toute la pureté du style ogival primaire ou à lancettes. Presque toutes, nous l'avons dit, ont été modifiées pendant leur construction ou postérieurement. La plupart sont restées inachevées. Parmi les plus belles nous citerons celle de Cologne, qui sera incontestablement la première quand elle sera terminée, celle de Reims, la plus parfaite et la plus riche que l'on connaisse, celle de Milan que dépare malheureusement un portail dans le goût de la renaissance, puis celles d'Anvers, de Strasbourg, de Vienne, d'Oppenheim, d'Oberwesel, de Ratisbonne, d'Ulm, de Fribourg, de Malines, de Rouen, d'Amiens, de Chartres, de Paris, de Beauvais et de Burgos.

Vers le milieu du xve siècle l'esprit moderne prend une nouvelle direction. L'intérêt civil remplace l'intérêt religieux, et ce caractère nouveau s'empreint bientôt dans l'architecture, par un retour aux formes gréco-romaines. Les circonstances viennent favoriser, comme presque toujours d'ailleurs dans l'histoire de l'humanité, cette phase nouvelle du développement de l'esprit. Tandis que la science profonde des architectes du moyen-âge se perd, les besoins nouveaux demandent des constructions plus rapides, plus faciles et plus simples. La découverte des anciens monuments de l'antiquité excite l'enthousiasme des savants et des artistes, et l'invention de l'imprimerie propage partout la connaissance et le goût des œuvres que le temps a épargné. Mais en même temps l'architecture cesse d'occuper la première place parmi les modes de manifestation de la pensée, elle est détrônée par la presse qui élève le véritable monument de la civilisation moderne, l'édifice spirituel des idées et des sentiments, de la science et de l'amour.

Le style de la renaissance apparaît d'abord en Italie, et bientôt il se propage dans toute l'Europe. C'est une résurrection de l'architecture romaine avec tous ses défauts, aggravés encore par l'ignorance des modernes. On voit reparaître, en effet, la multiplicité des divisions et des subdivisions, les angles rentrants et sortants, les petites lignes brisées, le mélange des différents ordres, leur superposition par étages, l'accouplement des colonnes entre elles et avec des pilastres, les piédestaux, les frontons découpés ou arrondis, les colonnes torses ou à bossage, les arcades supportant des entablements, les colonnes engagées, la profusion de ces ornements que réprouvait Vitruve, les couleurs vives et tranchantes, etc. Ce type produisit il est vrai quelques œuvres colossales entre les mains de Brunelleschi et de Michel-Ange, quelques monuments élégants entre celles de Bramante, de Palladio, de Philibert Delorme et de Perrault, mais il surpassa bientôt en mauvais goût tout ce que les siècles de la décadence romaine avaient produit de plus déplorable. Non-seulement l'harmonie fut détruite dans les parties essentielles de l'architecture,

elle le fut aussi dans tous les détails et dans l'ornementation. La continuité des grandes lignes fut proscrite; on interrompit les contours par des ressauts, des renflements convexes et concaves, par une incroyable profusion de lignes brisées et entrecoupées. A l'ornementation si légère et parfois si gracieuse des arabesques, on substitua les formes les plus tourmentées, de lourds enroulements, de gros écussons, des guirlandes de gros fruits, des encadrements composés d'ornements bizarres et contournés. « On renonça même, dit Hope, à toute régularité, à toute forme, à toute surface nettement définie, à tout ce qui était bien décidément rond ou carré, uni ou saillant, droit ou angulaire; et l'on substitua à tout cela je ne sais quelle ligne irrégulière, vague, complexe, qui n'était ni positivement continue, ni positivement brisée, je ne sais quel lourd entortillage, quels plaqués insignifiants. Grâce à la facilité de l'exécution, au peu d'habileté, de goût et d'imagination qu'elle exigeait, cette contagion se répandit avec une extrême rapidité, et, comme un cancer corrosif, elle eut bientôt rongé toutes les moulures, dévoré toutes les surfaces, et fait disparaître de partout la simplicité, la variété, l'unité, les contrastes et la symétrie (1). » Tel fut le style maniéré et plein d'afféterie qui a reçu le nom de style rocaille et de style Pompadour. Mais cet excès amena une réaction qui fut comme une seconde renaissance de l'architecture romaine, et au commencement de ce siècle on vit même une tendance vers la sévérité et la grandeur de l'architecture grecque. Cependant cette tentative, quelque louable qu'elle fût au point de vue du goût, ne produisit que des œuvres froides et sans vie.

Le monument le plus remarquable de la renaissance est la célèbre église de Saint-Pierre à Rome, œuvre de Bramante, de San-Gallo, de Michel-Ange, de Maderne et du Bernin. Les plans de Bramante et de San-Gallo ne furent point exécutés, et ces architectes ne travaillèrent qu'aux fondements de l'édifice. Michel-Ange fit admettre son plan et l'exécuta en grande partie. Il avait

(1) Hope, *Histoire de l'architecture*, traduite par M. Baron, p. 496.

adopté la forme de la croix grecque surmontée, au centre, d'une immense coupole qui aurait fait paraître, disait-il, le Panthéon suspendu dans les airs. Aux petits ordres, alors en vogue, accumulés l'un sur l'autre et disposés par étage, il substitua un ordre unique, mais colossal et embrassant tout l'édifice. Il bannit aussi toutes les broderies d'arabesques dont on surchargeait les murs. Tout cela était grandiose, mais il tomba parfois dans l'affectation et l'extravagance, comme le prouvent ses pilastres groupés de si étrange façon et ses entablements profilés au-dessus des colonnes. Les successeurs de Michel-Ange élevèrent la coupole, et ils la firent un peu plus elliptique afin de lui donner plus de grâce. Les modifications que fit Maderne à son plan furent au contraire malheureuses. Il prolongea la branche orientale de la croix grecque au moyen de trois arcades, mais avec des bas-côtés trop étroits pour enfiler les arcades construites par Michel-Ange dans les deux branches au nord et au midi. A l'extérieur cet allongement détruisit l'effet de la coupole qui est maintenant beaucoup trop reculée. Il construisit aussi la façade dont les lignes sont constamment brisées par des saillies et des creux, ainsi que le portail dont l'étroit fronton rend inutile le lourd attique qui s'élève derrière et donne à toute la façade quelque chose de maigre et de mesquin. Le Bernin plaça devant l'entrée une colonnade circulaire prolongée en ligne droite, dont l'effet ne manque pas de grandeur.

Tel qu'il est, ce monument que l'on a mis deux siècles à construire et qui a coûté des sommes immenses à la chrétienté, a bien des défauts sans doute, mais si de face notamment il n'a pas toute la beauté et toute la majesté qu'il devait avoir, on ne saurait lui contester un aspect imposant. Il n'est rien de comparable à la sévère beauté et à la grandeur de cette masse vue du côté de l'occident. Cette vaste coupole qui s'élève au-dessus de la base que forment les deux branches latérales, produit avec les deux petites coupoles qui l'avoisinent un effet merveilleux. Rien n'y détruit l'harmonie de l'ensemble qui présente une forme pyramidale ni trop aiguë ni trop pesante. Ce dôme est réellement l'image de l'Église catholique qui prétend embrasser le monde entier. Mais

c'est surtout à l'intérieur que l'on éprouve un sentiment dont rien n'approche. Quand on est dans la nef principale où la splendeur et l'éclat de la décoration le disputent à la majesté des formes et à la grandeur des proportions, l'œil et la pensée ne trouvent aucun repos, on est étourdi par tout ce que l'on voit et l'on ne sait où fixer son attention; on dirait que l'on est entraîné malgré soi dans un tourbillon. Mais parvenu sous l'immense coupole qui inonde de lumière le rond-point de l'église, lorsqu'on lève le regard vers ces gigantesques voûtes, toutes les fonctions de l'âme sont comme suspendues, on reste anéanti; il n'y a plus qu'un mot alors pour exprimer ce qu'on éprouve : celui de sublime. Ce monument est sublime, en effet, car devant sa majestueuse grandeur, devant les souvenirs qu'il retrace à la mémoire, on se replie sur soi-même et l'on se sent comme perdu au sein de l'infini.

L'architecture moderne n'a rien produit de comparable à ce chef-d'œuvre de la renaissance. De nos jours elle cherche une voie nouvelle; mais s'il est consolant de penser que les grandes idées de la civilisation après avoir passé dans les faits, se traduiront à leur tour dans des œuvres d'art qui feront l'admiration de la postérité, il faut reconnaître que pour l'architecture le moment n'est pas encore venu. Nous n'avons pas d'idée commune qui résume en quelque sorte la pensée de notre siècle et qui, en s'imprimant sur tous les monuments, leur donne un cachet d'unité. Il faut l'avouer, nous en sommes réduits encore à l'éclectisme, c'est-à-dire à l'absence d'unité et par suite à l'absence de beauté dans l'ensemble de nos constructions. Les uns ressuscitent les temples de la Grèce et de Rome, les autres les thermes ou les basiliques, d'autres encore les monuments des Égyptiens, des Chinois ou des Maures; quelques-uns voudraient faire revivre le style ogival ou le roman, tandis que d'autres admirent le style pompadour et toutes les aberrations du goût le plus corrompu qui fût jamais. Mais si nous ne pouvons espérer en ce moment cette beauté d'ensemble que donne un caractère commun, et que l'on trouve dans les constructions de la Grèce et du moyen âge, nous pouvons réaliser la beauté dans nos édifices pris isolément. Nous y par-

viendrons en leur donnant le caractère qui leur convient d'après leur destination, et en écartant tout ce qui détruirait l'unité et l'harmonie générale. Il faut avant tout l'ordre, la proportion, la régularité et la symétrie; mais il faut aussi que dans toutes les parties, dans toutes les lignes, dans toutes les formes, et jusque dans les moindres détails de l'ornementation, on sente la vie circuler et se répandre comme dans un corps organisé, il faut que rien n'empêche la vue de parcourir avec facilité les contours extérieurs et les détails de l'édifice. Ce n'est qu'à ces conditions que l'on pourra, par les monuments de l'architecture, communiquer à l'âme le sentiment délicieux de la beauté.

§ 4. — La Sculpture.

Nous avons vu que l'architecture commence la réalisation du monde idéal au dehors, et qu'elle applique à ses constructions, faites au moyen de matériaux fournis par la nature inorganique, les principales lois de la pensée et surtout la notion du beau. Cependant par son but particulier et par la nature des formes qu'elle emploie, elle ne peut exprimer l'idéal que d'une manière générale, c'est-à-dire plus ou moins indéterminée; c'est pourquoi nous l'avons placée à peu près au bas de l'échelle des arts, malgré l'importance qu'elle a au point de vue de l'histoire du développement de l'esprit humain, et de la notion du beau dont elle dévoile avec clarté les éléments. La sculpture fait un pas de plus dans la détermination de l'idéal, parce que, pour l'exprimer, elle emprunte à la nature extérieure les formes plus riches et plus expressives des êtres organiques. Néanmoins, les matériaux dont elle se sert et qui sont en général les mêmes que ceux de l'architecture, ne lui permettent pas d'aller fort avant dans cette voie. Elle doit se borner à exprimer l'idéal de la forme humaine ou de celle de quelques animaux, et à manifester au dehors les sentiments de l'âme les plus faciles à saisir et à rendre. Cela suffisait à l'esprit humain avant le christianisme, et c'est la raison pour laquelle la sculpture a été spécialement l'art de l'antiquité. Sans doute, il serait erroné de

prétendre qu'aux belles époques de l'art grec, la sculpture n'a pas été spiritualiste, il n'y a pas de véritable art sans la manifestation de la vie de l'âme et de la pensée; mais il est incontestable que les anciens ne se sont pas élevés aussi haut que les modernes dans cet ordre. Ils n'avaient pas comme nous l'idée de l'infini et de la perfection absolue, ni par conséquent les sentiments que ces idées font naître, tels que la mélancolie chrétienne et la fraternité. Ce que nous connaissons de leur peinture prouve que la sculpture servait de type chez eux à tous les arts. Il en est autrement pour les modernes; c'est la peinture qui, chez nous, est le premier des arts plastiques; c'est elle que la sculpture s'efforce d'imiter dans les limites qui lui sont prescrites. Nous verrons, en effet, que, bien qu'il n'y ait pas de ligne de démarcation nettement tranchée entre le caractère de la sculpture moderne et celui de la sculpture antique, c'est la première qui nous offre les exemples les plus remarquables de l'expression portée au plus haut degré dans cet art, et obtenue parfois même au prix de la beauté extérieure.

Mais, nous le savons, l'expression dans les arts ne suffit pas, et, malgré la confusion qui existe aujourd'hui dans les idées sur ce point, quand on va au fond des choses on reconnaît qu'elle est distincte de la beauté. Il peut y avoir sans doute une belle expression, mais toute expression n'est pas belle; il suffit pour s'en convaincre de comparer la tête de Jupiter découverte à Otricoli à celles des satyres, des faunes et des silènes si souvent reproduites par la sculpture antique. L'art exige une autre condition, c'est celle de la beauté dans l'exécution. Or, sous ce rapport, le champ de la sculpture est bien plus restreint que celui de la peinture. En effet, elle n'a pas comme celle-ci la ressource de la couleur et du clair-obscur pour racheter par leur beauté, ce qui manque au dessin. Si dans la peinture l'expression fait tolérer la laideur physique, c'est à la condition que cette expression soit belle par elle-même, et que la laideur des contours soit tempérée par la beauté du coloris ou du clair-obscur. Mais dans la sculpture cette dernière compensation est impossible; la correction du dessin est essentielle, et l'on ne peut s'en écarter qu'avec une extrême réserve en

faveur de l'expression. La beauté s'applique donc rigoureusement aux contours dans la sculpture, et c'est à ce point de vue que nous devons l'étudier ici.

La sculpture devant traduire l'idéal au moyen des formes organiques, s'attache spécialement à reproduire la forme humaine, la plus belle de la nature entière. Ce que nous avons dit ailleurs de la beauté physique de l'homme lui est donc applicable. Nous n'avons plus par conséquent à parler des proportions et des contours qui font la beauté de la figure humaine. Mais nous devons examiner la beauté des lignes qui résultent des attitudes et des mouvements dans les statues isolées, dans les groupes et dans les bas-reliefs.

La première règle c'est que l'idée à exprimer détermine le caractère extérieur de l'œuvre. Ainsi le sujet peut exiger des mouvements violents ou le repos, la sévérité ou l'enjouement, l'élégance, la grâce, la simplicité ou la magnificence. C'est à l'artiste à se pénétrer fortement de l'idée et du sentiment qu'il doit rendre, et à trouver l'attitude et le geste qui les expriment le mieux, les lignes et les contours qui concordent le plus exactement avec eux. A cette donnée première il appliquera ensuite la notion du beau qu'il a en lui. On ne peut assez le répéter, la beauté n'est jamais indépendante du but que l'on poursuit ou de la destination de l'être qui en est doué. Nous l'avons démontré métaphysiquement. C'est ce qui condamne toutes les règles ou formules académiques relatives à la beauté dans la composition et dans le dessin, lorsqu'elles sont proposées comme applicables d'une manière absolue sans tenir compte du but que l'on a en vue. Il faut toujours en revenir au sujet lui-même ; c'est en lui qu'il faut trouver l'unité, l'ordre et la vie de l'œuvre d'art. Mais ce principe établi et maintenu avec force, il ne faut pas sous prétexte de liberté rejeter les règles qui sont l'expression des éléments du beau appliqués à telle ou telle branche de l'art. Dans la sculpture ces règles existent, bien qu'elles aient été souvent multipliées outre mesure ou même viciées par de fausses conceptions de la beauté.

Ce n'est que par l'unité qu'on peut donner du caractère à une

figure. Cela s'applique à la disposition des parties et à la nature des contours considérés comme expression de la vie. Pour ce qui concerne la disposition, il faut d'abord déterminer une ligne dominante qui représente l'unité de direction et de dimension pour toutes les autres lignes. Celles-ci doivent introduire de la variété dans l'ensemble, mais non détruire l'harmonie, c'est-à-dire l'union et l'accord de toutes les parties dans l'unité générale. C'est à la même condition que les contrastes peuvent être admis dans les œuvres d'art. De plus, l'unité ne peut se montrer dans la diversité que par la subordination des unités secondaires et la progression de toutes les parties vers l'unité supérieure. Il faudra donc, en tenant compte de la forme qui résulte de la destination de chaque organe, et de l'attitude ou du mouvement déterminé par les passions que l'on veut exprimer, ramener autant que possible les lignes secondaires au caractère de la ligne principale. D'après cela, il faudra éviter toute ligne qui par sa grandeur et sa direction introduirait une unité nouvelle égale en importance à l'unité dominante et détruirait l'harmonie de l'ensemble. Ce principe s'applique aussi aux lignes subordonnées qui par leur parallélisme ou leur direction divergente trop prononcée contrarieraient la progression insensible qui est de l'essence de l'ordre. Il faut que les grandes lignes des masses soient bien déterminées et n'offrent aucune confusion, que des angles trop saillants n'écartent pas brusquement la vue du centre ou de la ligne dominante. Lorsque des mouvements violents exigent de pareils écartements, il faut recourir à la pondération ou au balancement en sens contraire, et rétablir autant que possible l'équilibre tout en rentrant dans la direction générale. Ces principes généraux qui s'appliquent à la disposition des membres d'une figure isolée, s'appliquent également à celle des figures qui forment des groupes. La variété est aussi indispensable à la beauté que l'unité, parce qu'elles concourent toutes deux à réaliser l'ordre, premier élément du beau; dans la disposition on les obtient à la fois par la vérité des formes, des attitudes et des mouvements, et par un arrangement habile qui fait concorder les lignes accessoires avec la ligne dominante.

Mais le caractère ou l'unité s'exprime en outre par la nature des lignes. C'est ici qu'apparaît l'élément vital de la beauté. Selon le sujet à rendre, les formes doivent être sveltes, pleines, délicates ou énergiques. Le caractère dominant de la ligne qui dérive du but compris dans l'idéal que l'on veut exprimer, doit se retrouver dans tous les contours et dans tous les plans. Cette unité ainsi reproduite jusque dans les moindres lignes, donne l'apparence de la vie aux œuvres de la plastique, parce qu'elle se fait sentir à la première vue avec d'autant plus de force qu'elle est plus multipliée. Tout ce qui détruirait cette unité doit être écarté. De là l'obligation de négliger les détails qui la contrarient. On conçoit d'après cela comment la vie dans les œuvres de la sculpture antique a pu se trouver unie à l'indétermination; la vie c'est le principe d'union des parties d'un tout, c'est-à-dire l'unité se manifestant dans le développement ou la composition de ce tout; or, pour que le lien apparaisse, il n'est pas nécessaire que le développement soit parvenu jusqu'à l'individualité, il suffit d'un ensemble de parties capables de caractériser l'être. Quant aux lignes qui résultent des attitudes et des mouvements, il faut observer que si la ligne dominante est droite, les autres lignes doivent tendre également à prendre cette forme; si elle est courbe, il en doit être de même des lignes subordonnées. Mais le grand principe c'est d'obtenir dans les statues et les groupes sous quelque aspect qu'on les envisage, des formes générales qui soient liées entre elles, et qui permettent à la vue de glisser en quelque sorte sans obstacle le long des contours. C'est par là que l'on rencontrera la noblesse, la grâce et l'élégance des formes, qui sont une partie essentielle de la beauté dans les œuvres de la sculpture.

L'expression donne aussi de la vie aux productions de la sculpture, mais cette vie est d'un autre ordre; elle peut augmenter la beauté purement sensible, l'altérer ou même la transformer. Cependant, nous l'avons dit ailleurs, toute expression surtout dans les œuvres d'art, porte en soi une certaine beauté, parce qu'elle implique un but, une disposition des parties en vue de ce but, c'est-à-dire de l'ordre, et enfin une activité qui se manifeste avec plus ou moins

de facilité. Mais cette beauté n'est que très-secondaire; elle est dominée par la beauté ou la laideur du sentiment que l'on exprime. Il n'y a qu'une règle relative à la beauté de l'expression, c'est que tout y concoure sans équivoque, en d'autres termes, qu'il y ait toujours unité d'impression.

Ce que nous venons de dire de la beauté purement extérieure et de la beauté d'expression dans les parties principales, s'applique aux accessoires, parmi lesquels il faut compter en première ligne les draperies. Avant tout la nature des draperies se détermine par le caractère du personnage; une nymphe n'est pas vêtue comme un héros ou un philosophe. Mais l'expression va même au delà de cette concordance générale; le caractère de l'homme se retrouve dans ses vêtements, et leur mouvement indique souvent les passions qui l'agitent. Cicéron en parlant des Canéphores de Polyclète a dit que leur vêtement rendait témoignage de leur virginité. Après la convenance morale, il y a à considérer la beauté purement extérieure des draperies. En général elles doivent se conformer aux mouvements du corps, parce qu'elles ne sont qu'un accessoire; loin de leur être contraires comme on l'a prétendu, elles doivent fortifier leur indication. Il faut éviter tout ce qui rendrait les plis équivoques et embrouillés. Ici encore l'ordre est nécessaire à la beauté, et il n'y a pas d'ordre sans unité. Les grandes masses détermineront les lignes dominantes, et la qualité de l'étoffe indiquera la nature des plis. Aux grandes lignes verticales seront subordonnées des lignes obliques, et même des lignes courbes; mais il faudra éviter la monotonie des lignes droites et parallèles lorsque la vérité n'exige pas impérieusement d'en faire usage, ainsi que la multiplicité des petits plis, des angles aigus, des cassures et des découpures. Si le caractère des étoffes exige de petits plis, il faudra les distribuer par groupes et former des parties subordonnées aux masses principales. Mais la beauté veut outre l'ordre, le mouvement et la vie. Il faut donc que les draperies n'adhèrent pas tellement au corps qu'elles semblent l'emprisonner ou en être un appendice; qu'elles soient libres et légères, et que le mouvement des plis soit naturel et facile. Toutefois,

sauf quelques cas rares, il faut proscrire les draperies flottantes, parce que la matière employée par la sculpture, ne permet pas de leur donner assez de légèreté. Cette règle cependant ne s'applique pas aux bas-reliefs.

Les bas-reliefs marquent la transition de la sculpture à la peinture, mais n'étant qu'une branche de la première, ce serait aller contre ce qui lui est essentiel que de leur appliquer toutes les règles de la seconde. Ainsi, il est impossible au moyen de bas-reliefs de produire l'illusion de la peinture, notamment quant à la perspective aérienne ; l'ombre des premiers plans se portant sur les derniers y produirait des effets tout à fait irrationnels. Cependant les modernes, malgré leurs excès dans cette voie, ont évidemment élargi d'une manière heureuse le champ dans lequel s'était restreint cette partie de la sculpture chez les anciens. Leurs bas-reliefs de ronde-bosse à plusieurs plans sont susceptibles d'une beauté d'un ordre supérieur à celui des bas-reliefs plats ou des bas-reliefs saillants à un ou deux plans, en usage dans l'antiquité. Les règles de l'ordonnance sont toujours les mêmes ; elles dérivent du principe de l'unité dans la diversité et de la liaison de toutes les parties. Quant aux lignes, ce que nous avons dit des statues et des groupes leur est applicable, mais les sujets y étant d'ordinaire beaucoup plus compliqués, il faut observer outre l'harmonie des lignes, la subordination des différentes parties, de façon que la vue tout en embrassant la diversité des objets représentés soit ramenée à la figure principale sur laquelle l'attention doit se concentrer. Cette règle toujours observée chez les anciens, n'a reçu quelques exceptions que dans des cas particuliers où la nature des choses commandait qu'il en fût autrement. Ainsi dans les longues frises sculptées que l'on ne pouvait voir que d'une manière successive, l'unité visible était sacrifiée à l'enchaînement ou ne résultait que d'une idée supérieure, comme dans les sculptures de la frise de la *cella* du Parthénon. La vie que l'artiste doit savoir donner à son œuvre, sera produite dans les bas-reliefs, non-seulement par l'agencement des groupes, les tournants des figures, les accidents de lumière, le jeu des draperies, mais encore par le travail du

ciseau qui révèle pour ainsi dire dans chaque coup, la pensée, le sentiment et l'enthousiasme de l'artiste.

Les Grecs avaient, paraît-il, l'habitude de colorer leurs bas-reliefs et même leurs statues au moyen de teintes plates. Ceci nous conduit à dire quelques mots de la beauté qui peut se rencontrer dans la sculpture polychrome. Quant aux bas-reliefs colorés, ils remplaçaient les peintures dont on ornait les murailles et qui se seraient trop promptement dégradées à l'air. Il était, en effet, plus facile de renouveler les teintes plates des bas-reliefs que les tons et les nuances des peintures. « On trouvait, dit Clarac, dans la saillie des bas-reliefs colorés un moyen de produire une sorte d'illusion. La couleur participait à l'effet que recevait de la lumière les objets saillans qu'elle recouvrait et que la peinture n'aurait pu rendre que par plusieurs teintes rompues, et c'en était assez pour que, placés à une certaine hauteur, des bas-reliefs colorés pussent remplacer des peintures (1). » L'illusion que l'on cherchait à produire dans ce cas empêche de considérer ces bas-reliefs comme ayant une beauté propre, distincte de celle de la peinture. Mais il n'en est point de même des statues colorées; ici l'illusion n'est pas possible. Aussi faut-il reconnaître que l'emploi des couleurs n'a pu avoir pour but d'imiter la nature vivante comme le fait la peinture. La vie réelle que l'on aurait essayé d'imiter sur le nu, aurait fait disparaître cette vie artistique répandue dans l'œuvre par le génie de l'artiste, et d'une chose belle on en eût fait une affreuse et insupportable à la vue. L'emploi des couleurs devait donc avoir un autre but; il devait aider à l'effet général propre à la sculpture, mais non le contrarier ou le transformer. Ainsi, l'on conçoit que pour faire ressortir le nu on ait appliqué aux draperies de légères teintes ou employé différentes matières comme dans la sculpture chryso-éléphantine. Mais ce qu'on devait rechercher surtout c'était l'harmonie générale en respectant le véritable caractère de la sculpture. Ce n'est qu'aux époques où le goût n'est pas encore formé, ou bien lorsqu'il com-

(1) Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne*. Paris, 1841, t. II, p. 28.

mence à se corrompre, que l'on voit faire usage des couleurs vives appliquées sans discernement et préférer l'éclat et la richesse de l'or, du bronze et des différents marbres réunis dans une même statue, au mérite artistique de l'œuvre. Aussi est-il probable que l'emploi des couleurs sur les statues au temps de Phidias n'a été qu'un hommage rendu par les artistes à la tradition ou aux préjugés du peuple.

La beauté est si difficile à réaliser dans la sculpture qu'on ne la rencontre que dans les productions d'un petit nombre d'artistes anciens et modernes. Dans l'antiquité les Grecs paraissent avoir eu presque exclusivement le privilége de joindre la beauté à la vérité dans la reproduction qu'ils ont faite de la figure humaine par la plastique. Jetons un coup d'œil sur l'histoire de la sculpture pour y découvrir les époques qui ont su le mieux réaliser les conditions de la beauté, et analysons à ce point de vue quelques-uns des chefs-d'œuvre qui nous sont parvenus.

La beauté ne doit pas être cherchée dans les sculptures de l'Égypte, de la Phénicie, de la Perse et de l'Étrurie. Les Égyptiens soumirent l'art à des règles fixes qu'il était défendu d'enfreindre; ils prirent pour type la momie, l'immobilité de la mort. De là le caractère sombre et profond de leur sculpture, mais aussi la raideur de leurs figures, dont les bras ne sont pas séparés du corps et dont la position est toujours régulière. Ils reproduisirent les formes lourdes et disgracieuses propres à leur race, et ce n'est que plus tard lorsque les artistes grecs s'introduisirent chez eux, que nous voyons dans leurs statues des formes plus pures et plus élégantes. Ils observèrent néanmoins de bonnes proportions et ils surent donner de la grandeur à leurs œuvres en s'attachant aux masses et en négligeant les détails; mais ce qui leur manqua surtout ce fut la chaleur et la vie. Les Phéniciens eurent du goût pour la beauté, malgré les associations monstrueuses qu'ils firent de la figure humaine et des animaux; leurs œuvres ne nous sont pas parvenues. La sculpture des Perses se distingue par un excès d'ordre et de symétrie, par une raideur désagréable et par l'absence de belles formes corporelles. Enfin, chez les Étrusques on retrouve

les lignes droites, les attitudes raides et les mouvements forcés de l'enfance de l'art; ils n'abandonnèrent jamais complétement ces défauts, malgré les formes assez coulantes qu'ils parvinrent à donner aux statues de leurs divinités; ils recherchèrent toujours la force de l'expression, l'exagération des mouvements et l'indication très-ressentie des muscles.

Ces caractères sont aussi pour la plupart ceux de l'art grec avant l'époque de Phidias. Le style archaïque et éginétique se distingue par un excès de force et d'énergie, bien qu'il arrive parfois à une certaine élégance plus affectée que naturelle. Les premières statues des Grecs avaient été d'une exécution grossière; les bras et les mains adhéraient au corps, les jambes n'étaient point séparées, la place des yeux n'était indiquée que par une ligne, le seul mouvement représenté était celui de personnes qui marchent gravement et en mesure. C'était le plus haut degré de l'indétermination. Le progrès amena l'excès contraire; le style éginétique prit un caractère presque individuel; il visa à la réalité, mais ce fut en conservant des contours durs et secs. La musculature y est fortement accusée; les tendons sont très-prononcés, les articulations saillantes, les proportions courtes et ramassées, mais quelquefois aussi très-allongées. La tête est grosse, la poitrine longue et large; les cuisses sont trop courtes en comparaison des jambes. Le front est enfoncé, le nez pointu, la bouche rentrée et relevée vers les côtés, le menton carré; les yeux sont aplatis et allongés, les joues plates, les oreilles attachées très-haut, les cheveux rangés en petits anneaux. Les mouvements sont toujours heurtés et anguleux. Point de contours amollis ni de plans indécis; tout est franc, net, décidé, hardiment taillé; le nu et les draperies offrent quelque chose de calculé, de symétrique, de raide et de systématique. C'est par suite de l'emploi de la ligne droite et de la recherche constante de la régularité que ce style a rencontré parfois l'élégance. « Cette élégance, dit Muller, se montre dans la régularité et la netteté des plis des vêtements; dans l'arrangement symétrique des cheveux formant des boucles ou des tresses très-élégantes; ensuite dans la pose particulière des doigts, qui se montre toujours identique-

ment la même, soit dans l'action de tenir des sceptres, des bâtons et autres objets semblables, soit également pour les figures de femmes, dans celle de retenir leurs vêtements; enfin dans le mouvement de la marche, suspendue sur la pointe des pieds et dans quelques autres particularités. L'observation du parallélisme et de la symétrie dans le groupement de plusieurs figures est de la même nature (1). » Nous citerons comme des exemples de ce style, remarquable par sa vigueur et sa naïveté, mais encore bien éloigné de la variété et de l'aimable facilité qu'exige la beauté : les bas-reliefs de l'autel des douze dieux de la villa Borghèse, aujourd'hui au Louvre, le *Bonus eventus* également au Louvre, l'Apollon de style ancien du Musée Chiaramonti, et surtout les célèbres statues éginétiques du temple de Minerve, conservées à la glyptothèque de Munich.

L'époque de Phidias marque l'introduction de la beauté dans l'art et voit en même temps la sculpture arriver au plus haut degré de perfection dans ses parties principales. Les artistes de cette époque, parmi lesquels il faut citer Calamis, Myron, Polyclète, Alcamène et beaucoup d'autres dont les productions brillèrent à côté de celles de Phidias, abandonnèrent l'uniformité et la monotone réserve du style précédent et donnèrent à leurs œuvres plus de variété et de vie. Ils adoucirent les formes et les contours, mirent plus d'aisance dans les attitudes, mais ils surent conserver la force et l'énergie du style précédent en s'attachant aux parties essentielles qu'ils accentuèrent, et en négligeant les détails. Le dessin reste nerveux, les plans sont bien caractérisés et présentent quelque chose de laconique et de ferme. On sent partout le travail de la pensée qui ne lutte plus à la vérité, mais qui ne surmonte pas encore sans quelque effort les difficultés de l'exécution. De là cette manière ressentie, cette vivacité, cette sévérité et cette grandeur qui caractérisent le haut style. « Ce n'est pas cependant, dit Levêque, que le dessin du haut style n'ait affecté de conserver, en

(1) O. Muller, *Manuel d'archéologie*, traduit par Nicard. Paris, Roret, 1841, t. I, p. 92.

effet, quelques-uns des caractères de l'ancienne manière qui lui prêtaient de la grandeur, telles sont les lignes droites, tels sont les méplats un peu exagérés. C'est ce que Pline semble avoir indiqué quand il parle de carrés et d'angles. Nous voyons de même que chez les modernes, quoique de grands maîtres aient donné aux traits des contours la plus grande douceur, d'autres ont cherché une sorte de grandeur, en accusant certaines formes par des carrés et des angles plus ressentis qu'ils ne sont dans la nature, et ont aimé à laisser dans leurs ouvrages finis quelques-unes de ces formes tranchées que l'on remarque dans les ébauches des statuaires. Comme les anciens maîtres qui ont illustré le second style chez les Grecs, étaient les législateurs des proportions, ils auront sacrifié quelque chose de la beauté coulante des formes, au plaisir de donner un caractère imposant à leur dessin, et d'accuser fortement les formes principales. Cette exagération de grandeur, cette savante affectation de ce que les artistes appellent *sentiment*, devait imprimer à leurs figures quelque chose qui ressemblait à la dureté, quand on les comparait aux ouvrages de l'âge suivant, celui de la grâce (1). »

Les artistes de l'époque qui nous occupe ici, ont réalisé dans leurs œuvres la beauté idéale de la forme humaine. On sait que ce fut l'un d'eux, Polyclète, qui fixa le canon des proportions, admis, par tous les sculpteurs qui vinrent après lui, comme type général, mais susceptible de modifications selon les cas particuliers. Ce sont ces artistes encore, et à leur tête Phidias, qui ont su donner à la figure humaine toute l'élégance et toute la majesté dont elle est susceptible. Le profil qu'ils ont adopté décrit une ligne presque droite avec de légères inflexions. Ils préféraient les fronts bas et ils les arrondissaient par la chevelure, afin de conserver à la figure la forme ovale. Ils enchâssaient l'œil profondément, ce qui donnait à la tête, par suite de la saillie des sourcils, plus de vie et d'expression. En variant la forme des yeux, ils

(1) Watelet et Levêque, *Dictionnaire des arts de peinture, de sculpture et de gravure*. Paris, 1792, t. V, p. 539.

parvenaient à exprimer différents caractères. Il en était de même de la bouche, qu'ils laissaient entr'ouverte surtout dans les statues des divinités. Le contour arrondi du menton n'était interrompu par aucun trait anguleux ou rentrant. Ils finissaient avec soin les oreilles, qu'ils avaient soin de placer sur la ligne du nez. Les cheveux, presque toujours bouclés, étaient traités largement par grandes masses. La poitrine des hommes était grande et élevée; mais la gorge des femmes n'avait pas trop d'ampleur; ils lui conservaient la forme virginale. Sans être durs, les tendons et les muscles étaient marqués avec fermeté. Ils observaient rigoureusement la régularité et la correction de toute la figure, mais ils savaient l'animer et lui donner une sorte de vie. Phidias sous ce rapport dépassa tous les autres. « C'est, dit de Montabert, qu'il rendit plus conformes à la nature et à l'art ses compositions participant du style de ses devanciers; c'est que les charmes et les artifices de son dessin donnèrent une autre vie, une autre existence à ces dieux, à ces déesses et à ces héros dont la dignité était auparavant comme inanimée, dont les formes étaient un peu conventionnelles n'étant pas saisies réellement sur la nature; c'est que ces expressions, ces gestes, ces jeux mécaniques du corps, ces physionomies, ces yeux et ces bouches, ces mouvements de draperies enfin, et toutes ces formes, tant des figures que des accesseoires, furent imitées selon l'esprit de la nature, conformément à ses caractères et avec une énergie et un sentiment de justesse extraordinaires (1). »

Cependant si les artistes de la seconde époque de l'art grec parvinrent à la beauté des formes et à la vérité des mouvements, il ne paraît pas qu'ils aient atteint à toute la beauté de la disposition, partie si importante dans les arts, et que l'on néglige un peu trop de nos jours. Voici comment s'exprime à ce sujet l'auteur que nous venons de citer, après avoir signalé les défauts qui peuvent résulter d'un excès dans les combinaisons et dans l'arrangement optique sans naïveté et sans véritable énergie. « Dans

(1) De Montabert, *Traité complet de la peinture*. Paris, 1829, t. II, p. 333.

l'art antique il y eut une époque où il fut menacé d'un autre extrême, savoir, le désordre des lignes ou des masses, la répétition vicieuse des angles, l'irrégularité de l'ensemble offrant, par exemple, un côté chargé et l'autre nu. Ces défauts et d'autres étaient peut-être le résultat du dédain des artistes pour toute espèce d'arrangement et d'affectation, affectation qu'ils blâmaient et qui leur répugnait dans quelques ouvrages symétriques antérieurs; mais cela ne les autorisait pas à négliger ni à abandonner les lois indispensables de la belle disposition. Il paraît donc que les Calamis, les Myron, qui visaient à l'expression de la vie, ne recherchaient que cette expression seulement, sans penser à coordonner les lignes et les masses. Polyclète semble pourtant par sa belle Junon et ses gracieuses Canéphores avoir adopté un peu de cette philosophie qui compte pour quelque chose le Beau de disposition ; toutefois ses ouvrages devaient être en cela fort au-dessous et fort différents de ceux de Praxitèle, qui excella complétement en cette partie. Cette négligence d'arrangement qui a fait appeler inconsidérément cette période l'enfance de l'art (il eût été plus juste de l'appeler son âge adulte), ce peu de liaison, dis-je, dans la composition des groupes et des parties des figures, ce spectacle peu agréable même de lignes sans ordre et sans eurythmie, semblent avoir été favorables à la recherche des principes profonds du dessin et de l'imitation; car les peintres, ainsi que les statuaires d'alors, étant exclusivement occupés des secrets et du sentiment qui sont propres à rendre, à caractériser les formes et à rivaliser par une très-rigoureuse exactitude avec la nature, retirèrent un avantage infini de leurs études (1). »

Ces critiques ne s'appliquent point dans toute leur étendue à Phidias, si nous pouvons juger de son talent dans la composition des groupes et dans la disposition des parties des figures, par ce qui nous reste des statues des frontons du Parthénon et par les bas-reliefs qui décoraient les murs extérieurs de la *Cella* du même temple. Phidias ne s'était pas laissé entraîner aussi loin que ses

(1) De Montabert, *Traité complet de la peinture*, t. II, p. 311.

contemporains dans la réaction contre la régularité et la symétrie du style de l'époque précédente. Cependant, si la statue inachevée de Minerve, découverte par M. Charles Lenormant parmi les objets conservés dans le temple de Thésée à Athènes, est réellement, comme on le pense, une copie de la célèbre Minerve de Phidias, il faudrait avouer que la position parallèle des deux bras et l'arrangement des accessoires révèlent une faible préoccupation de la beauté de disposition. Sous ce rapport cette statue aurait été inférieure aux restitutions qui en ont été faites par Quatremère de Quincy (1) et récemment par M. le duc de Luynes et M. Simart. Il y aurait aussi plus d'une remarque à faire sur le groupement des statues des frontons et des figures des bas-reliefs représentant les Panathénées, s'il ne fallait tenir compte des nécessités du sujet, de l'emplacement et surtout de notre ignorance en ce qui concerne la décoration des frontons. Quoi qu'il en soit, il est certain que le peu d'attention accordée à cette partie de l'art, a permis aux artistes de cette époque de donner tous leurs soins à l'expression et à la correction de leurs œuvres. A cet égard leurs productions sont irréprochables et Phidias a même atteint à la perfection. L'enthousiasme que son Jupiter Olympien et sa Minerve du Parthénon ont excité dans toute la Grèce, suffirait pour nous en convaincre, si nous n'avions pour en juger la tête si expressive de Jupiter trouvée à Otricoli et que l'on s'accorde à reconnaître comme une copie du chef-d'œuvre de Phidias, ainsi que la belle statue de Thésée du fronton oriental du Parthénon, où se remarque une science si profonde des formes, unie à une manifestation si énergique de la vie.

Praxitèle fut le représentant de la troisième époque de la sculpture grecque. Nous avons déjà dit que cette époque a pour caractère la grâce. Praxitèle resta probablement inférieur à Phidias dans les principales parties de l'art, mais il le surpassa sous le rapport de la beauté dans l'exécution. Il compléta l'art en donnant

(1) Quatremère de Quincy, *Monuments et ouvrages d'art antiques restitués.* Paris, 1829, t. I, pl. I.

aux chairs plus de souplesse et d'élasticité, en rejetant tous les angles saillants et en rendant les contours plus coulants et plus purs. Il ne se contenta pas de forcer l'admiration, comme on l'avait fait pendant l'époque précédente, par l'expression et par la beauté des formes, il voulut en outre plaire et séduire. Pour y parvenir il fit un choix savant des mouvements, et par certains jeux des parties il sut augmenter encore l'aspect animé de ses statues. Enfin, il réalisa la beauté dans la disposition, ce que les anciens nommaient l'eurythmie. Par elle il attira et charma la vue dans l'ensemble, et produisit dans les différentes parties des contrastes heureux et des transitions habiles, comme les accords et les modulations qui enchantent dans un concert. Son chef-d'œuvre, aussi célèbre dans toute la Grèce que la Minerve de Phidias, fut la Vénus de Gnide dont il nous reste probablement une copie dans la Vénus du Vatican. On citait aussi son Apollon Sauroctone dont nous retrouvons quelques-unes des perfections dans la belle statue qui est au Louvre, et un faune surnommé Périboètos ou le fameux, qui a probablement servi de modèle au faune en repos du Vatican. C'est à cette époque, à laquelle appartenaient aussi par leur style Scopas et Lysippe, qu'il faut attribuer le groupe célèbre de la Niobé, dont une bonne reproduction se trouve au Musée de Florence, ainsi que quelques autres statues citées comme classiques.

Les progrès de la science du beau dans l'art et la facilité d'exécution à laquelle on était parvenu, donnèrent une plus grande liberté à la pensée, qui dès lors sembla couler de source au lieu de se manifester avec énergie comme au temps de Phidias. Mais ce fut aussi la cause de la décadence de la sculpture antique. La facilité même que l'on avait acquise, fit que l'on crut pouvoir s'abandonner au sentiment et négliger la science. Au lieu de vivifier les règles par le travail de la pensée, on se contenta de quelques recettes pour obtenir des effets de ligne, de pondération et de contour, et l'on travailla de pratique. Cependant, cette cause de décadence fut heureusement contrebalancée pendant longtemps par l'excellence des règles établies, et c'est ainsi que s'explique

la production de tant d'œuvres admirables dans les siècles postérieurs aux belles époques de l'art grec.

La dernière époque de la sculpture grecque est caractérisée par l'imitation des chefs-d'œuvre des maîtres antérieurs, par une recherche affectée de l'effet et de la manière, enfin, par une grande habileté d'exécution. A cette époque appartiennent l'école de Rhodes et les artistes grecs qui ont travaillé dans presque tous les pays, mais notamment en Italie et à Rome. Nous lui devons la plupart des chefs-d'œuvre qui nous sont parvenus : le Laocoon, le Gladiateur d'Agasias, l'Hercule Farnèse, le Torse du Vatican, la Vénus de Médicis, la Diane à la biche et l'Apollon de Belvédère.

Il n'est point de statues qui aient été plus admirées par les artistes et les critiques de tous les temps que l'Apollon du Belvédère. Cependant on ne méconnaît pas ses défauts. Ainsi, si l'expression de la tête est admirable, le corps est traité avec froideur et ne manifeste pas cette vigueur qui est propre à son sexe. Dans la pantomime et le geste, on aperçoit un certain apprêt, un certain calcul de contraste et de pondération, qui, bien que conformes aux règles et à l'expression, rappellent les temps de luxe et d'apparat, ainsi que la pompe théâtrale des Romains (1). Les jambes et les cuisses sont trop longues et trop grosses. Enfin, on y rencontre quelques petits défauts d'anatomie qui sont peut-être le fait des restaurateurs modernes. Mais malgré tout ce qu'on a pu relever de faible dans cette belle antique, elle n'en doit pas moins rester au premier rang, sinon par la perfection des qualités principales, comme dans les marbres du Parthénon et la Vénus de Milo, du moins par l'ensemble de celles qui constituent la beauté dans la sculpture. On y retrouve, en effet, l'expression, la convenance dans le choix de la forme et de l'attitude, la justesse des mouvements, la vérité de la mécanique osseuse, l'exactitude des proportions, l'élégance des formes, le charme des lignes, la souplesse des chairs, l'heureuse disposition sous tous les aspects et l'habileté du travail.

(1) De Montabert, *Traité complet de la peinture*, t. II, p. 509.

« Homère nous retrace, dit De Montabert, la colère du Dieu de la lumière, lançant des traits mortels dans le camp des Grecs : « Le dieu courroucé descend, dit-il, des sommets de l'Olympe. A « chaque pas, son carquois rempli de flèches retentit sur ses « divines épaules. A chaque trait qu'il lance, son arc d'argent « rend un son éclatant et terrible. » Voilà l'image du poète, voilà le dessin et le coloris de la poésie. Que ferai-je pour traduire en peinture ou en sculpture ces mêmes beautés? Irai-je représenter un arc d'argent? Irai-je placer le dieu sur les plans inclinés de l'Olympe? Sera-t-il représenté au moment où d'une main il tient son arc tendu, et où de l'autre il rapproche de sa poitrine la corde prête à frémir? Non; cette pantomime serait contraire aux lois de la beauté. Apollon sera droit, mais souple et animé sur ses jambes agiles : rien ne dérobera la vue de ce corps où brillera une éternelle jeunesse. Aucune ligne, aucun angle petit et embarrassé n'altérera cette masse simple et majestueuse. Une chlamyde légère accompagnera le bras chargé de son arme divine, et l'autre bras venant de cesser son action indiquera déjà le repos. Toutes les parties seront grandes et calmes, et cependant le dieu sera plein de vie. Son action sera très-vraie et toute pleine de mouvement, mais elle sera belle et divine. Son courroux sera très-apparent, mais il offrira un spectacle superbe (1). »

Tout le monde a reconnu déjà l'Apollon du Belvédère. Écoutons maintenant Winckelmann qui a donné de ce chef-d'œuvre la plus belle description que nous ayons.

« De toutes les statues antiques qui ont échappé à la fureur stupide des barbares et à la puissance des temps, la statue d'Apollon est sans contredit la plus sublime. L'artiste a composé cet ouvrage sur l'idéal et n'a employé de matière que ce qu'il lui en fallait pour exécuter et représenter son idée. Autant la description qu'Homère a donnée d'Apollon surpasse les descriptions qu'en ont faites après lui les poètes, autant cette figure l'emporte sur toutes les figures de ce même dieu. Sa taille est au-dessus de celle de

(1) De Montabert, *Traité complet de la peinture*, t. VI, p. 31.

l'homme, et son attitude respire la majesté. Un éternel printemps, tel que celui qui règne dans les champs fortunés de l'Élysée, revêt d'une aimable jeunesse son beau corps et brille avec douceur sur la fière structure de ses membres. Pour sentir tout le mérite de ce chef-d'œuvre de l'art, tâchez de pénétrer dans l'empire des beautés incorporelles, et devenez, s'il se peut, créateur d'une nature céleste; car il n'y a rien ici qui soit mortel, rien qui soit sujet aux besoins de l'humanité. Ce corps n'est ni échauffé par des veines, ni agité par des nerfs. Un esprit céleste circule, comme une douce vapeur, dans tous les contours de cette figure admirable. Ce dieu a poursuivi Python, contre lequel il a tendu pour la première fois son arc redoutable. Dans sa course rapide il a atteint le monstre, et lui a porté le coup mortel. De la hauteur de sa joie, son auguste regard perce comme dans l'infini et s'étend bien au-delà de sa victoire. Le dédain siége sur ses lèvres. L'indignation qu'il respire gonfle ses narines et monte jusqu'à ses sourcils; mais une paix inaltérable est empreinte sur son front, et son œil est plein de douceur, comme s'il était au milieu des Muses empressées à le caresser. Parmi toutes les figures de Jupiter, vous ne verrez dans aucune le père des dieux approcher de la grandeur, avec laquelle il se manifesta jadis à l'intelligence d'Homère, aussi bien que dans les traits que vous offre ici son fils. Les beautés individuelles de tous les autres dieux sont réunies dans cette figure comme dans celle de Pandore. Ce front est le front de Jupiter renfermant la déesse de la sagesse; ces sourcils, par leur mouvement, annoncent sa volonté; ce sont les grands yeux de la reine des déesses, et sa bouche est la bouche même qui inspirait la volupté au beau Branchus. Semblable aux tendres rejetons du pampre, sa belle chevelure flotte autour de sa tête, comme si elle était légèrement agitée par l'haleine du Zéphir; elle semble parfumée de l'essence des dieux, et attachée négligemment par la main des Grâces. A l'aspect de ce chef-d'œuvre j'oublie tout l'univers; je prends moi-même une attitude noble pour le contempler avec dignité. De l'admiration je passe à l'extase. Je sens ma poitrine qui se dilate et s'élève, comme

l'éprouvent ceux qui sont remplis de l'esprit des prophéties. Je suis transporté à Délos et dans le bois sacré de la Lycie, lieux qu'Apollon honorait de sa présence; car la figure que j'ai sous les yeux paraît recevoir le mouvement comme le reçut jadis la beauté qu'enfanta le ciseau de Pygmalion. Mais comment pouvoir te décrire, ô inimitable chef-d'œuvre! Il faudrait pour cela que l'art même daignât m'inspirer et conduire ma plume. Les traits que je viens de crayonner, je les dépose à tes pieds; ainsi ceux qui ne peuvent atteindre jusques à la tête de la divinité qu'ils adorent, mettent à ses pieds les guirlandes dont ils auraient voulu la couronner (1). »

Que peut-on ajouter à cette poétique description de la beauté expressive qui éclate dans les traits, dans l'attitude et dans les mouvements de cette admirable statue?

Bornons-nous à faire ressortir ici les beautés que l'on pourrait nommer artistiques parce qu'elles résultent de l'art avec lequel la pensée est traduite, bien plus que de la conception elle-même.

On sait que cette statue d'Apollon est l'une de celles qui servent de modèle aux artistes pour les proportions du corps. Cependant, nous l'avons dit, les jambes et les cuisses sont trop longues et trop grosses. Mais, comme le fait observer Hogarth, il faut supposer que ces parties ont été allongées et grossies à dessein, pour produire l'inexprimable effet de cette statue, et cet auteur prouve que ce n'est que par ce moyen que l'artiste a pu lui donner cet air de noblesse et de grandeur qui la distingue (2). L'élégance des formes est ce qu'il faut admirer le plus en elle; elle doit cette qualité à l'étendue des masses autant qu'aux lignes coulantes dont l'artiste s'est servi. Si tous les contours ont été adoucis, si tous les plans du corps ont été fondus, faut-il l'attribuer à l'ignorance de l'anatomie, comme on l'a prétendu? Non assurément, car la science bien que dissimulée y est manifeste, et le visage prouve

(1) Winckelmann, *Histoire de l'art chez les anciens*, liv. VI, chap. VI, nº 50. Traduction de P. De Montabert, *Traité complet de la peinture*, t. II, p. 505 et suiv.

(2) Hogarth, *Analyse de la beauté*, t. I, p. 168.

que le talent d'exécution ne manquait pas à l'artiste. C'est donc à dessein que ces formes ont été adoptées par lui. « La vie et la divinité respirent dans ce chef-d'œuvre, dit Lavallée. Cette figure a les formes humaines sans doute; mais l'on sent que l'on demanderait inutilement à la terre un homme dont la beauté égalât celle de ce marbre. C'est en vain que l'on chercherait sous l'épiderme le sang dont la chaleur anime ce beau corps, les muscles qui le font mouvoir, les os dont la charpente en est composée, et dans une figure où rien ne blesse les plus sévères lois de l'anatomie; cette anatomie cependant est dissimulée avec un art inconcevable, et disparaît pour ainsi dire sous l'enveloppe d'une nature surhumaine, sous le prestige d'une substance inconnue pour nous, dont la magie nous frappe, nous enchante, et nous commande tout à la fois l'admiration, l'amour et le respect. C'est ici le dernier terme du beau idéal (1). »

La pose un peu théâtrale de l'Apollon trahit la recherche et par cela même diminue notre admiration. Cependant, quelle harmonie dans l'attitude et dans les mouvements! Quel art pour atteindre à la beauté de disposition! Mais précisément parce que cet art ne se cache pas assez, il nous permet de saisir ses secrets et de découvrir la cause du plaisir qu'il nous procure. La ligne droite est la ligne dominante à laquelle toutes les autres sont ramenées. Le bras gauche qui est étendu pour exprimer l'action du dieu au moment où il lance ses flèches, aurait produit, avec le corps, un angle droit très-disgracieux, et aurait détruit l'unité des lignes, si l'artiste n'avait jeté sur ce bras le bord de la chlamyde, de façon à combler le vide et à rétablir l'harmonie; l'œil, en effet, par cet artifice parvient sans effort à l'extrémité du bras et parcourt sans obstacle tous les contours extérieurs. Mais ce bras et cette draperie exigeaient de l'autre côté un contrepoids, l'artiste l'a trouvé dans la position du bras droit et dans le tronc d'arbre sur lequel il l'a fait reposer. Étendre ce bras en sens contraire, c'eût été

(1) Filhol et Lavallée, *Galerie du musée Napoléon*. Paris, 1810, t. IX, liv. 71, p. 8.

détruire l'unité des lignes et donner à la figure l'apparence désagréable d'une croix, il l'a abaissé sans le laisser pendre le long du corps, de façon qu'en opérant le balancement exigé il a fait rentrer les lignes dans l'unité générale. Le même art se remarque dans les autres parties; le bras gauche avance et la cuisse gauche fuit, le corps est vu de face et la tête de profil, ou bien réciproquement, l'épaule gauche sort tandis que la hanche correspondante rentre. De quelque côté qu'on l'envisage, on retrouve cette pondération, ces contrastes habiles qui produisent l'harmonie de l'ensemble. Tout ce qui aurait pu donner à son œuvre de l'uniformité et de la monotonie, l'artiste l'a rejeté; si l'unité y est évidente, la variété ne l'est pas moins. La position de la tête, celle du corps, des bras et des jambes, prouvent cette intention. En faisant fuir la jambe gauche, l'artiste évitait deux lignes parallèles, en même temps qu'il donnait de la légèreté, du mouvement et de la vie à toute la figure. Enfin, en tournant la tête du côté de l'épaule gauche et en la redressant un peu en arrière, il produisait le même effet. Mais ce qu'il y a d'admirable dans tous ces mouvements si habilement calculés pour produire la beauté extérieure des lignes, des formes et des contours, c'est qu'il n'en est aucun qui ne concoure à exprimer l'idée que l'artiste a voulu traduire, et ne réponde exactement au sujet qu'il avait choisi. La beauté de cette statue résulte de l'harmonie générale qui satisfait à la fois l'esprit et les yeux.

Le travail de l'outil prouve aussi l'habileté de l'artiste qui a fait l'Apollon du Belvédère. Toutefois, comme le remarque Mengs, on ne trouve pas dans cette figure la morbidesse et la plénitude que possède l'Antinoüs du Vatican. Cette dernière statue appartient à une autre période de la statuaire antique, celle que marque la transformation de l'art sous l'influence des mœurs et du caractère des Romains. Ceux-ci substituèrent à la simplicité, à la naïveté et à la grâce de l'art grec, la pompe, l'ostentation et la pesanteur. Il reste quelques bons principes encore, mais ils se rapportent plus à la partie superficielle de l'art qu'à ce qui lui donne la vie et la perfection. Les Romains ne recherchèrent pas l'idéal, comme le firent les

Grecs dans les statues de leurs dieux et de leurs déesses; ils ne voulurent que transmettre à la postérité la mémoire des faits de leur histoire. De là la décadence de l'art chez eux, malgré les efforts qu'ils firent pour le développer. De là aussi l'importance accordée aux portraits, aux bas-reliefs, aux costumes et aux accessoires. On trouve, il est vrai, dans les ouvrages du temps d'Adrien et des Antonins, une disposition qui produit une certaine grandeur, un travail moelleux et uni, mais ces qualités qui, en Grèce, n'avaient jamais été dominantes, ne pouvaient racheter le défaut de correction et de vivacité, d'élégance, de simplicité et de sentiment. Toutes leurs statues ont quelque chose d'engorgé et de lourd; leur style est pesant, froid et plein d'enflure.

On sait comment l'art s'éteignit peu à peu à Rome. Presque tous les chefs-d'œuvre de l'antiquité que les empereurs romains avaient réunis dans la ville éternelle, furent transportés à Constantinople où les premiers chrétiens, les croisés et les musulmans les détruisirent. Cependant, l'art chrétien était né, et malgré l'anathème prononcé par le christianisme contre l'art païen, on peut constater l'influence qu'exerça celui-ci dès l'origine, à Rome et à Byzance, sur l'art de la religion nouvelle. A Constantinople il conserva plus longtemps les traditions de l'antiquité; mais même en Italie il ne les abandonna jamais entièrement, comme le prouvent les travaux de Nicolas le Pisan. Au XIe siècle, la sculpture offre deux styles distincts en Occident; l'un apporté de Constantinople se reconnaît aux proportions géométriques et aux formes grêles et élancées des figures, aux plis symétriques des draperies, à la richesse des accessoires et à l'absence de perspecpective dans les bas-reliefs; l'autre, qu'on pourrait nommer indigène, a pour caractère des formes courtes et rondes, des lignes irrégulières et tourmentées; il se rencontre surtout dans les sculptures des églises romanes. Mais au XIIIe siècle la révolution opérée dans l'architecture par l'introduction de l'ogive, se poursuit dans la sculpture. Les formes s'allongent, l'expression devient grave et religieuse, les draperies serrées autour du corps tombent en plis parallèles, tous les détails sont terminés avec un soin infini. C'est

pogée de l'art chrétien au moyen âge, et si l'expression pouvait
nir lieu de la beauté dans les arts ou lui était synonyme, comme
ıelques théoriciens ont voulu le faire croire de nos jours, il fau-
ait voir dans les innombrables statues de nos cathédrales
thiques autant de chefs-d'œuvre supérieurs à ceux de la Grèce et
: Rome. Mais on sent à la raideur de la pose, au défaut de pro-
ırtions, à l'inexpérience des effets de la ligne et de la pondération
s parties, que la beauté extérieure manque à ces productions.
:s défauts deviennent plus sensibles encore au XIVe et au XVe siècles,
rsque la foi commence à s'éteindre. L'expression est encore très-
ve, mais ce n'est plus que celle des passions les plus laides; les
tistes les peignent dans leurs œuvres pour faire la satire des vices
ı clergé. L'élégance des lignes droites qui répondait si bien au
lme et à la sérénité du sentiment religieux, fait place à des lignes
urbes et lourdes, à des contours tourmentés et capricieux, reflet
s passions inférieures qui commencent à gronder dans les âmes.
Les sculpteurs du XVe siècle en perdant l'intelligence des
présentations mystiques des siècles précédents, en cherchant à
primer les passions terrestres, et à saisir le côté périssable des
ıoses, avaient préparé la renaissance de la sculpture païenne.
le eut lieu, en effet, au XVIe siècle par l'étude des chefs-
œuvre de l'antiquité qu'on venait de retrouver. La renaissance
t la réhabilitation de l'élément matériel et de la forme extérieure.
le s'opéra sous la puissante impulsion de Michel-Ange et garda
ngtemps le caractère que ce vaste génie lui avait imprimé. Les
ıtues de cet artiste ne sont pas recommandables sans doute pour la
:auté des formes et des attitudes, mais elles ont une incomparable
ıergie; si elles montrent de l'exagération dans les mouvements,
ıe certaine affectation anatomique, elles ont une grandeur
ensemble, quelque chose de vivant, de vigoureux et de terrible
ıi frappe et subjuge. En Italie, comme en France, la manière
: Michel-Ange fut imitée par la plupart des sculpteurs; Jean de
ɔlogne affecta comme lui la science anatomique, mais il eut plus
: grâce et moins de fierté; le Bernin rechercha le brillant, mais
fut incorrect, maniéré et sans élégance; enfin Algardi, auteur

du fameux bas-relief d'Attila où les plans, la perspective et les effets de clair-obscur ont été prodigués pour faire rivaliser la sculpture avec la peinture, montra une certaine supériorité dans l'art de la composition et dans la beauté de l'expression, mais il resta maniéré et plein d'affectation. De l'Italie la renaissance se propagea dans toute l'Europe et surtout en France. C'est dans ce dernier pays que l'on peut suivre le plus facilement les différentes phases du développement de la sculpture moderne.

La sculpture française depuis la renaissance peut se diviser en quatre périodes. La première qui embrasse le XVIe siècle a pour caractères ceux de la renaissance en Italie, avec une tendance plus marquée vers la grâce et la vérité. Paul Ponce, Jean Cousin et Francheville continuent les traditions de l'école de Michel-Ange, presque sans mélange; leurs œuvres montrent l'énergie, la science anatomique, les lignes mouvementées, la pesanteur, le défaut de grâce qui caractérisent cette école. Germain Pilon, Jean Goujon et Barthélemy Prieur introduisent plus de grâce, de finesse et d'élégance dans la sculpture, mais si la disposition est meilleure, si la ligne est plus noble et plus souple, si le sentiment est plus profond, il y a quelque chose de maniéré et de froid dans la pose, dans les draperies, dans tous les détails si riches et si finis de leurs productions, qui restent, à cause de cela, bien inférieures aux chefs-d'œuvre de l'antiquité. La seconde période est celle du XVIIe siècle; les œuvres de cette époque se distinguent par la pompe, le calme majestueux et la noblesse théâtrale, caractères particuliers du règne de Louis XIV. Les principaux sculpteurs qui ont adopté ce style conventionnel, prétentieux et lourd, sont Simon Guillain, Jacques Sarrazin, les frères Anguier, Lérambert, les frères Marsy, Girardon, Regnauldin, Desjardins et Coysevox. En dehors de l'influence de la cour vivait Pierre Puget dont le génie entier et vigoureux, la fougue et la hardiesse rappelaient la sévère figure de Michel-Ange. Ses œuvres ont une puissance et une grandeur étonnantes, mais elles n'ont rien de la spiritualité profonde et de la sentimentalité intime que l'on recherche aujourd'hui; la vitalité qui s'y manifeste est tout extérieure, c'est une

sculpture de muscles, de tendons, de veines, de sang et de chair, qui serait digne de l'antiquité si le sentiment de la beauté y était plus marqué. La troisième période commence avec le XVIIIe siècle; les mœurs voluptueuses de la société se reflètent dans l'art. Coustou et Bouchardon sont les Watteau et les Van Loo de la sculpture. L'art devient coquet, libertin, capricieux et sensuel; on sent le frémissement du plaisir, l'amour voluptueux et la lasciveté dans ces lignes souples, dans ces mouvements contorsionnés, dans ces attitudes pleines d'abandon, dans ces chairs soyeuses et moites, dans ces draperies moelleuses; l'art ne parle plus à l'âme, il s'adresse aux sens. Mais vers le milieu de ce siècle une réaction s'opère, sous l'influence de Winckelmann, contre cet art licencieux et réaliste. La quatrième période est marquée par un retour à l'idéal de la forme extérieure. C'est une seconde renaissance de l'art grec, mieux compris et purifié de l'alliage des temps de la décadence. A cette période appartiennent Canova et Thorwaldsen; le premier a une certaine grâce affectée, une délicatesse pleine d'afféterie, il excelle surtout dans les figures de femme; le second a quelque chose de plus mâle et de plus vigoureux, quoiqu'il manque parfois de chaleur et d'expression. Ces deux sculpteurs ont été suivis par les artistes de notre siècle; mais déjà une tendance nouvelle se manifeste. La révolution a été incomplète; outre le retour à l'idéal de la forme, on comprend qu'il faut un retour à l'idéal chrétien, c'est-à-dire à l'expression plus profonde et plus vive des sentiments de l'âme, dans les limites que la nature des choses impose à la sculpture.

Parmi les œuvres les plus remarquables de la sculpture moderne, on cite les cariatides de Jean Goujon dans la salle des Suisses au Louvre, les nymphes qui décorent la Fontaine des Innocents par le même, le Milon de Crotone par Puget, la Madeleine repentante de Canova et le Moïse de Michel-Ange.

Les cariatides de Jean Goujon sont belles assurément, cependant elles n'ont pas la sévérité et la pureté de ligne que l'on remarque dans celles du Pandrosium d'Athènes. Goujon a parfaitement compris ce que devait être ce genre de décoration. Avant tout, ces

figures qui remplacent les colonnes, doivent présenter la même idée d'utilité, et n'en différer que par un degré plus élevé de beauté et de grâce (1); elles sont une espèce de fusion de l'architecture et de la sculpture. « Lorsque Jean Goujon conçut l'idée d'employer des cariatides, dit Clarac, il pensa avec raison que ce genre de décoration qui, chez les anciens, parlait à l'esprit et offrait ces figures, ou comme des divinités protectrices, ou comme des souvenirs de victoire, ne présentait plus le même intérêt aux modernes, et que ce n'étaient plus que d'élégants supports. Goujon sentit que, pour se faire pardonner la licence de leur emploi, ces figures devaient rester de pierre et ne pas prétendre à toute l'illusion que la sculpture peut donner à ses ouvrages. Ce fut vraisemblablement cette réflexion qui l'engagea à priver ses cariatides d'une partie de leurs bras,... elles ne sont que des simulacres de figures humaines; la sévérité de leurs traits, la fixité de leurs yeux sans regard déterminé, tout concourt à écarter l'idée qu'on ait voulu représenter des femmes vivantes privées de leurs bras (2). » Sous ce rapport, les cariatides de Jean Goujon sont supérieures à celles de Vittoria et de Sarrazin qui en ont fait des femmes causant entre elles et adossées aux murs. Mais par le caractère qu'il leur a imprimé et qui aurait dû être en harmonie avec le style de l'architecture, Jean Goujon est resté bien loin des cariatides de l'Erechthéum. Celles-ci, en effet, s'accordent avec la grâce du style ionique de l'édifice, tandis que les siennes, plus sveltes et plus élancées, ne sont pas en rapport avec l'ordre dorique adopté pour la tribune qu'elles soutiennent; leur aspect n'est pas aussi grave et aussi monumental, et elles n'offrent pas la même idée de solidité. Les draperies où se remarque une foule de petits plis sans unité et sans goût, la pesanteur de la coiffure et du chapiteau, enfin les lignes tourmentées du corps leur ôtent la simplicité, l'élégance et la beauté que l'on trouve dans celles du temple de la Minerve Poliade à Athènes.

(1) Voir t. I, p. 119.
(2) Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne*, t. I, p. 463 et 464.

Les nymphes de la Fontaine des Innocents pourraient être comparées pour l'élégance des contours et la beauté de l'ensemble à quelques-unes des meilleures productions de l'antiquité, si la pose était moins maniérée et les draperies plus simples.

Le Milon de Crotone par Puget est cité comme un chef-d'œuvre, et il l'est, en effet, pour la vigueur et la science anatomique. Ce marbre est vivant; on voit le malheureux se tordre sous la souffrance, on croit l'entendre crier. Un mélange de rage et de douleur contracte ses muscles, bouleverse ses traits, raidit ses membres, fait crisper ses pieds et gonfler ses veines; sa chair palpite, tout son être frémit; il s'agite et se replie dans des contorsions effrayantes pendant que le lion s'accroche à ses reins et le dévore. Il se consume en efforts impuissants pour se débarrasser de son ennemi. C'est l'énergie du désespoir dans une nature d'athlète. Cette scène émouvante rendue avec tant de vérité et de force nous subjugue et nous fascine. Qu'est-il besoin ici de la beauté? Aussi en trouve-t-on bien peu dans ce marbre célèbre si on le compare au Laocoon par exemple. La tête est horrible; toutes les lignes se heurtent, se croisent, se plient et se replient, se brisent, forment des angles, ou tracent des lignes parallèles, s'écartent brusquement l'une de l'autre ou sont ramenées sans transition vers le centre. En un mot, cette statue a un aspect terrible, elle est vivante, elle exprime avec une force sans égale la douleur physique; mais il est impossible de dire qu'elle est belle dans le sens propre du mot.

Ce que la sculpture moderne a produit à la fois de plus expressif et de plus beau, c'est la Madeleine pénitente de Canova. Cette statue nous fait concevoir ce que pourra être la sculpture de l'avenir, réunissant l'idéal chrétien ou l'expression de la vie intérieure de l'âme à l'idéal de la forme extérieure. « Cette figure, dit De Latouche, est l'ouvrage le plus généralement connu, la composition la plus populaire qui soit échappée au ciseau de Canova... Tout était neuf dans cette entreprise. Le génie des Grecs et l'appui des modèles sont totalement oubliés. Ce marbre, si pathétique, n'a point de rivaux chez les anciens; car l'admirable

Laocoon ne reproduit que des douleurs physiques; et Niobé, qui voit succomber ses enfants, est plutôt en révolte contre le ciel, que résignée à sa puissance. La Madeleine pénitente est une statue qu'on pourrait appeler romantique; et c'est peut-être là le secret de son triomphe... Pliée sur deux genoux qui refusent de la soutenir, Madeleine contemple à travers ses larmes et dans l'abattement d'une douleur que la mort seule pourra consoler, deux roseaux qu'elle a assemblés en croix, image du divin supplice qu'elle a vu s'accomplir sous ses yeux. Malgré la maigreur qui défigure ses membres, elle est encore belle. Sa souffrance n'a pas anéanti le reste des charmes qui ont causé ses erreurs..... Les macérations et les veilles n'ont ôté à ce beau corps qu'une grâce pour ainsi dire surabondante : la charpente osseuse, si nettement accusée par le ciseau, est encore un modèle de perfection, et tout l'ensemble de cette statue saisit à la fois l'âme et le goût (1). »

Mais rien n'approche, sous le rapport de la grandeur et de l'expression, du Moïse de Michel-Ange, véritable chef-d'œuvre de la sculpture moderne. L'expression atteint ici au sublime. Le législateur du peuple hébreu est représenté assis, tenant en main les tables de la loi; son visage est tourné de côté et porte l'empreinte de la rudesse, mais aussi de la grandeur et d'une sévérité imposante; son regard profond et inspiré qu'il lève vers les cieux, semble plonger dans l'infini. Rien de pareil ne se rencontre dans la statuaire antique. Les proportions gigantesques de cette statue ajoutent encore à l'impression qu'elle produit. En sa présence on est absorbé dans une muette contemplation; la majesté divine semble se montrer dans toute sa splendeur à la pensée entraînée malgré elle dans des régions supérieures. On ne songe plus alors à analyser des détails, à remarquer les lignes tourmentées du visage, des bras, de la barbe et des draperies, à relever des incorrections et des exagérations qui sont propres au génie de l'artiste et qui l'ont empêché de rencontrer la beauté dans ses œuvres;

(1) Réveil et De Latouche, *Œuvre de Canova*. Paris, 1825. Texte explicatif de la Madeleine pénitente.

c'est la pensée exprimée avec tant de force et de profondeur dans ce marbre justement célèbre, qui nous frappe, nous étonne et nous ravit d'admiration.

Nous venons d'analyser le beau et le sublime dans les œuvres de la sculpture antique et de la sculpture moderne. Une conclusion ressort de cette étude : c'est que si les modernes ont exprimé dans la sculpture des sentiments d'un ordre supérieur à ceux que comprenaient les anciens, et ont su les rendre souvent avec une énergie plus grande, ils ne sont pas parvenus à réaliser au même degré la beauté extérieure, celle qui tient à la composition et à l'exécution. Malgré tous leurs efforts, ils sont restés sous ce rapport bien inférieurs aux anciens. La raison de leur insuccès doit être cherchée dans la nature de cet art et dans la direction nouvelle que la pensée a prise. Depuis l'introduction du christianisme dans l'humanité, l'homme a repris possession de son véritable domaine : le monde de l'esprit. Ses préoccupations ne sont plus pour la réalisation de la beauté purement sensible. Celle-ci, dans les arts, reste essentielle sans doute, mais elle est subordonnée à l'idéal, à la pensée et aux sentiments. Or, la pensée, quand elle s'exprime avec trop de force, détruit la beauté de la forme corporelle, et lorsque l'art, comme la sculpture, n'a que celle-ci pour remplir la condition de la beauté sensible, il est impuissant à atteindre à la perfection. Aussi ce n'est que bien rarement que la sculpture moderne est parvenue à réunir la profondeur de l'expression à la beauté extérieure. La sculpture n'est pas à proprement parler un art chrétien ; ses limites sont trop étroites. La première place revient à la peinture, parce que si l'expression l'oblige parfois à sacrifier la beauté des lignes et des contours, il lui reste la composition, le clair-obscur et le coloris pour donner à ses œuvres la beauté sensible, sans laquelle l'art ne se peut concevoir. La sculpture occupe le second rang et elle est négligée par les modernes; elle ne reprendra ses droits que dans l'art monumental qui doit l'unir à l'architecture et à la peinture pour réaliser l'idéal, c'est-à-dire le monde de la pensée et du sentiment, dans des œuvres qui parlent à l'âme au moyen de la beauté extérieure.

§ 5. — La Peinture.

Rien ne prouve mieux la différence qu'il y a entre l'esprit moderne et l'esprit ancien que les sujets traités par l'art. Dans l'antiquité la pensée semble réellement vivre hors d'elle-même, dans les choses extérieures; elle ne se concentre point en soi, elle ne se saisit pour ainsi dire qu'à la surface et les sentiments de l'âme sont presque toujours confondus avec les affections du corps. La sculpture qui dispose de peu de moyens expressifs lui suffisait donc. C'est ce qui a fait dire à Hegel que cet art représente l'objectivité de l'esprit incarné dans la matière, et commençant seulement à prendre conscience de lui-même dans la forme corporelle. A part la portée systématique accordée à cette remarque par le philosophe, qui l'a fait servir à justifier son panthéisme, il est impossible d'en contester la justesse. On ne voit pas, en effet, que les anciens se soient attachés, soit dans la sculpture soit dans la peinture, à rendre ce qu'il y a de plus intime dans l'âme humaine. Ainsi les sentiments qui tiennent à la vie de la famille n'y sont pas représentés; on n'y rencontre pas la mère et l'enfant, les époux réunis et jouissant des joies calmes de la famille, comme l'art moderne nous les montre idéalisés dans les saintes familles, dans la Vierge et l'enfant Jésus, ou bien pris dans la vie réelle et formant l'objet de scènes d'intérieur. Quant à l'infini dans les idées et les sentiments, surtout de l'ordre religieux, c'est en vain qu'on chercherait dans l'art ancien quelque chose qui approchât de ce que nous offrent les chefs-d'œuvre de l'art chrétien. Il y a donc dans la pensée moderne traduite par l'art, quelque chose de plus vaste et de plus profond, et c'est pourquoi elle a besoin de moyens expressifs plus étendus que ceux de la sculpture.

Elle les trouve dans la peinture, qui, en effet, ne se borne point à reproduire la forme des choses extérieures, mais embrasse toute l'apparence visible de la nature, la lumière et les couleurs. Son langage est en réalité plus riche que celui de la sculpture, bien qu'il reste inférieur à celui de la poésie et de l'éloquence, les-

quelles parlent aussi à l'âme, il est vrai, par des moyens extérieurs, mais sans recourir toujours comme elle à des images sensibles. Cependant, si la peinture ne peut faire usage que de celles-ci, elle sait leur donner toute l'expression dont elles sont susceptibles, et, dans cette voie, elle va même plus loin que la nature elle-même. Si elle ne saisit qu'un moment qu'elle immobilise en quelque sorte, elle peut le prendre à son plus haut degré d'expression et ouvrir ainsi un vaste champ à la pensée. Elle traduit tout ce qui s'adresse à l'âme dans les objets visibles et y ajoute encore. De plus, elle peut, tout en manifestant la vie de l'esprit, soit dans le calme, soit dans l'agitation intérieure, obéir à la loi impérieuse de la beauté sensible. En effet, si les passions et les grands mouvements de l'âme détruisent l'harmonie des lignes et la régularité de la forme plastique, il lui reste la composition, le clair-obscur et le coloris pour réaliser cette beauté. Elle compense alors par ce moyen la laideur à laquelle elle doit recourir parfois, et reste ainsi fidèle aux prescriptions essentielles de l'art.

Nous avons suffisamment prouvé déjà, croyons-nous, que l'expression dans les arts, ne constitue pas, comme telle, la beauté qu'ils doivent réaliser. C'est surtout dans la peinture que l'on fait cette confusion dangereuse, qui pourrait conduire à négliger l'une des parties essentielles de l'art et à retourner en arrière jusqu'à l'art incomplet des Byzantins et des peintres du moyen-âge. Sans doute, malgré la raideur des poses, l'absence de perspective et de clair-obscur, le défaut de composition et la faiblesse du coloris, les peintures du moyen-âge nous plaisent par la naïveté et par la profondeur de l'expression; mais tout ce qui plaît n'est pas beau, quoique tout ce qui est beau plaise nécessairement. La richesse, la pompe, l'éclat extérieur, la nouveauté, la force, l'habileté, la difficulté vaincue, l'émouvant et le pathétique, nous plaisent parfois, peut-on dire cependant que c'est la même chose que la beauté? Les Romains ont recherché la richesse et la pompe des représentations, ont-ils rencontré la beauté? Michel-Ange a visé constamment à l'énergie, à ce qui étonne et émeut, est-il parvenu à réaliser la beauté dans ses œuvres? Il en est de même de

l'expression. Le Fiesole est le peintre le plus expressif qui ait existé, que sont ses œuvres, sous le rapport de la beauté extérieure, comparées à celles de Léonard de Vinci, de Raphaël, du Corrége, du Titien et de Rubens? La confusion dont nous parlons ici est d'ailleurs entretenue et propagée par la foule des critiques qui veulent parler des arts sans les connaître. Rien de plus facile, en effet, que de détailler les nuances de l'expression dans un tableau; il suffit pour cela d'une certaine sensibilité et d'un peu d'imagination. On peut même se donner ainsi à peu de frais les apparences d'une nature supérieure, et imposer au vulgaire en employant quelques termes d'atelier sur le faire et la touche. Mais pour saisir dans un tableau ce qui tient à la beauté de la composition, du dessin, du clair-obscur ou du coloris, il faut d'abord posséder une notion certaine du beau et ensuite avoir fait une étude approfondie des moyens que la peinture emploie. Or, parmi les critiques combien en est-il qui aient médité sur ces points essentiels? Bien peu sans doute quoique tous prétendent en parler.

Ce que nous disons ici ne tend en aucune façon à diminuer l'importance de l'expression dans les arts. Le but de l'art c'est la manifestation de l'idéal, et, bien que l'idéal se manifeste dans tout ce qui porte l'empreinte de la pensée et du sentiment, depuis la conception de l'œuvre jusqu'au moindre coup de pinceau, il n'en est pas moins vrai que l'expression proprement dite est ce qu'il y a de plus direct sous ce rapport, et doit par conséquent occuper la première place. Cependant, le sujet que nous traitons ne nous permet pas de l'envisager ici autrement que dans ses relations avec la beauté. Il appartient à la philosophie des beaux-arts d'étudier le développement de l'esprit humain dans ses œuvres les plus belles et de tâcher de pénétrer ainsi dans toutes les profondeurs de l'âme. Notre tâche est plus restreinte quoique non moins difficile. Nous devons nous borner à analyser la beauté dans la peinture, après l'avoir soigneusement distinguée de tout ce qui n'est pas elle. Or, nous savons que pour atteindre à la perfection, la peinture, comme tous les autres arts, est tenue surtout de la réaliser dans son élément extérieur; la beauté du fond, bien que

désirable, ne lui est point essentielle; il suffit que le sujet soit moral en lui-même ou dans ses effets. Nous l'envisagerons donc sous le rapport de la composition, du dessin, du clair-obscur, du coloris et enfin de la beauté de l'expression.

Composer veut dire arranger, agencer, disposer toutes les parties d'un tout. Dans ce sens large la composition d'un tableau embrasserait tous les moyens que le peintre emploie et que nous venons d'énumérer. On lui donne d'ordinaire un sens plus étroit; on entend par ce mot la disposition relative de tous les objets qui doivent former l'ensemble, en tant qu'elle peut être indiquée seulement par des traits. Le mot composition indique déjà comment la beauté pourra être réalisée dans cette partie de la peinture : ce sera par l'ordre et l'enchaînement. Tous les auteurs montrent, en effet, lorsqu'ils analysent la composition dans les chefs-d'œuvre de la peinture, qu'il n'y a pas de beauté là où il y a confusion ou bien absence de liaison entre les différents objets représentés. Mais pour qu'il y ait de l'ordre et de la liaison, il faut qu'il y ait une unité qui serve à coordonner et à unir toutes les parties. Or, cette unité ne peut être donnée que par le sujet lui-même ou plutôt par l'idéal particulier qu'il s'agit d'exprimer. C'est donc cet idéal qui déterminera quel est l'objet qui doit attirer l'attention et auquel tous les autres doivent être subordonnés; c'est lui encore qui indiquera quelle sera la ligne dominante. D'après cela on choisira la disposition verticale ou pyramidale, horizontale ou diagonale, circulaire ou ondoyante, selon que l'une ou l'autre sera le mieux appropriée au sujet. Il y a une infinité de dispositions possibles, mais dans chaque cas particulier il y en a une qui est la meilleure. L'artiste la découvrira par la réflexion à l'aide de principes fixes et raisonnés. S'en remettre au hasard pour produire la beauté dans l'art est aussi insensé que de la demander à des règles inflexibles ou plutôt à des recettes universelles applicables à tous les cas imaginables. La beauté n'est pas le résultat du hasard; elle est au contraire la plus haute expression de l'intelligence; mais elle n'est pas non plus le résultat de l'asservissement aveugle à des lois, car l'intelligence ne se conçoit pas sans la liberté. La liberté

doit donc servir ici à établir l'ordre qui convient à chaque cas particulier d'après la notion générale de l'ordre; c'est elle encore qui doit donner à l'œuvre ce souffle de vie qui anime toutes les parties et en forme un ensemble portant la marque de l'unité et par suite de la beauté.

L'objet principal doit occuper la place la plus apparente, et, s'il n'y a aucune raison contraire, le centre du tableau. Ensuite on détermine la situation des objets secondaires selon leur valeur relative, et on les groupe de façon à former des unités subordonnées qui conduisent progressivement à l'objet principal ou à l'unité supérieure. Celle-ci doit en quelque sorte se faire sentir partout, de sorte que de tous les points elle semble attirer à soi l'attention. De là la règle du balancement et de l'équilibre de toutes les parties de la composition, afin que la vue ne se porte pas d'un seul côté, ou bien qu'au lieu d'un tableau il n'y en ait plusieurs réunis sur la même toile. De là encore l'obligation d'éviter les vides qui ont pour effet de diviser l'attention. Mais non-seulement l'ordre exige que tout s'enchaîne et se suive progressivement, le principe vital de la beauté l'exige également. L'œil doit pouvoir circuler facilement entre les groupes et en même temps être conduit de l'un à l'autre jusqu'au groupe principal, c'est ce qui donne le mouvement et la vie à la composition. Enfin, le même principe exige encore que dans l'arrangement des parties diverses du tout pour en former une unité, l'art se cache et ne détruise pas la vérité et le naturel, la liberté et la facilité qui sont inhérents à la beauté. Tout ce qui trahit le travail, la peine et la recherche est contraire au beau. La régularité, la symétrie, la pondération et l'équilibre des parties ne doivent donc jamais avoir quelque chose de rigoureux et de compassé. Dans le travail de la composition il faut que l'enthousiasme s'unisse à la réflexion, afin que la froideur du calcul ne remplace pas la chaleur de la vie. Parmi les œuvres les plus remarquables quant à la composition, nous citerons l'*École d'Athènes* et la *mort d'Ananie* de Raphaël, la *Communion de saint Jérôme* par le Dominiquin, la *Manne* et les *Sept Sacrements* par le Poussin, la *Descente de croix* de Rubens, et la *mort de Socrate* par David.

Le dessin est l'une des parties les plus importantes de la peinture, puisqu'il nous fait connaître les formes extérieures des choses, c'est-à-dire ce qui les distingue le mieux les unes des autres. Mais les formes n'existent pas dans la nature sans le relief, et par lui-même le dessin ne peut reproduire celui-ci, il lui faut le secours du clair-obscur et du coloris. Le dessin est donc un moyen incomplet de représentation, et si la peinture était réduite à lui seul, elle serait bien inférieure à la sculpture. On comprend donc difficilement comment des artistes et des philosophes ont pu prétendre que seul il est essentiel à la beauté, et que les autres parties ne sont que secondaires ou même contraires à la véritable beauté artistique. Des idées préconçues et systématiques ont seules pu conduire à cette étrange conception du beau dans la peinture. On en jugera par la citation suivante de Kant : « Dans la peinture, la sculpture, et même, dit-il, dans tous les arts plastiques, l'architecture, l'art des jardins, considérés comme beaux-arts, l'essentiel est le *dessin*, lequel ne s'adresse pas au goût au moyen d'une sensation agréable, mais seulement en plaisant par sa forme. Les couleurs qui enluminent le dessin ne sont que des attraits; elles peuvent bien animer l'objet pour la sensation, mais non le rendre digne d'être contemplé et déclaré beau; elles sont au contraire la plupart du temps fort limitées par les conditions mêmes qu'exige la beauté, et là même où il est permis de faire une part à l'attrait, c'est elle seule qui les ennoblit (1). » Cette conclusion du philosophe allemand n'est peut-être pas déduite d'une manière bien logique des principes de son système philosophique, si rapproché du sensualisme malgré sa prétention contraire, mais elle semble dérivée de son équivoque sur le désintéressement du jugement de goût. Quoi qu'il en soit, elle conduit directement à détruire une partie essentielle de l'art, la beauté sensible, et à se contenter de simples signes indicatifs. C'est la tendance actuelle de la grande peinture en Allemagne.

Cependant, si le dessin ne peut pas réaliser toute la beauté dont

(1) Kant, *Critique du jugement*, traduction de M. Barni, t. I, p. 104.

la peinture est susceptible et ne lui fournit pas tous les moyens expressifs dont elle a besoin, il a sa beauté propre que tous les artistes et tous les théoriciens reconnaissent. Les principes établis par eux confirment notre théorie du Beau. On distingue deux choses dans le dessin, sa vérité et sa beauté; par la première il reproduit avec exactitude les formes extérieures, par la seconde il donne aux délinéations un caractère particulier qui nous charme et nous attire. Mais bien que la vérité soit, en effet, distincte de la beauté, puisque tout ce qui est vrai n'est pas beau, il n'en faut pas moins proclamer qu'il n'y a pas de beauté sans vérité. Il est donc impossible que le dessin soit beau si avant tout il n'est pas correct, si les proportions ne sont pas observées et la perspective fidèlement rendue. Nous avons montré ailleurs l'importance des proportions pour la beauté des formes soit dans l'homme soit dans les autres êtres de la création, il nous reste à dire quelques mots ici de la perspective linéaire.

On pourrait définir la perspective, la position et la forme apparentes des objets, ramenées à l'unité. Le point de vue est en réalité l'unité enveloppée des rayons visuels; tandis que tout ce qui est compris dans l'angle optique et peut être par conséquent embrassé d'un seul coup d'œil, constitue l'unité développée de ces mêmes rayons. Dans la représentation de la perspective, les objets se coordonnent d'après un point fixe placé à l'horizon en face du point de vue, c'est le point principal de fuite. La diminution et le rétrécissement des objets dans la direction du point de vue se déterminent au moyen d'un autre point obtenu en reportant sur l'horizon la distance du spectateur au plan le plus avancé du tableau. Le premier donne la ligne de fuite qui indique la direction et la position apparentes des objets; le second permet de tracer des lignes qui servent à déterminer les différents plans sur lesquels ils sont placés, ainsi que leur rétrécissement en hauteur et en largeur. Ces lignes sont de véritables règles ou échelles de mesure, et elles montrent que l'élément d'ordre et de proportion peut être évalué ici avec une exactitude parfaite. La diversité est ramenée à l'unité ou point de vue, d'une manière progressive au

moyen d'unités subordonnées. Dans la nature l'incessante mobilité du point de vue donne à l'apparence des objets une sorte de mouvement, une animation qui ajoute à la beauté propre du spectacle. Sans doute, la peinture immobilise le point de vue, mais en reproduisant l'effet de la nature elle donne le sentiment de cette vie apparente dont nous venons de parler. Enfin, indépendamment de la perspective aérienne qui inspire ce sentiment au plus haut degré, la diversité qui est indispensable à la vie comme à l'ordre, est augmentée encore par des points de vue accidentels pour les objets qui ne sont pas placés parallèlement au plan du tableau. Ce contraste, qui ne détruit pas l'harmonie générale, produit l'effet des accords dissonants en musique; il occupe le regard, empêche le repos trop grand de l'ordre et de l'unité, en détourne la vue pour un instant mais l'y ramène ensuite avec plus de force; enfin il contribue puissamment à exciter l'activité de la pensée. La perspective linéaire réunit donc tous les éléments de la beauté, et l'on comprend par suite l'importance qu'elle a dans les productions de la peinture. Tous les grands artistes ont cherché à s'en rendre compte. Disons ici que le choix du point de vue n'est pas sans difficulté pour l'effet général du tableau; et quant à sa situation, s'il convient en général de le prendre vers le centre, il peut être avantageux, surtout pour les paysages, de le placer sur le côté, afin d'obtenir une étendue plus grande.

Nous avons déjà eu l'occasion de parler de la beauté de la ligne prise en soi; nous avons vu que la ligne de la beauté est une ligne ondoyante qui n'est ni trop contournée ni trop raide, mais que l'œil peut suivre facilement sans perdre de vue la ligne droite entre les deux points que l'on considère. Cette ligne ondoyante est une règle générale mais non inflexible; elle doit se conformer à la forme essentielle des êtres; l'esprit juge ici par l'intermédiaire des sens, parce qu'il s'agit de la beauté sensible. Nous trouvons cette beauté de la ligne dans les œuvres de Raphaël qui appartiennent à sa seconde manière, après qu'il eut abandonné la raideur du style du Pérugin, mais avant qu'il eût adopté l'exagération de celui de Michel-Ange. Nous citerons notamment comme des

modèles en ce genre : l'*École d'Athènes*, le *Triomphe de Galatée*, la *Vierge de Foligno*, la *Vierge au poisson* et le Portement de la croix nommé le *Spasimo*. Le Corrége rencontra souvent aussi la ligne de la beauté, mais les formes coulantes et souples qu'il affectionnait lui firent accorder la préférence à celle de la grâce.

Toute la beauté du dessin ne réside pas cependant dans la beauté de la ligne; il y a pour elle aussi des conditions d'ensemble et de convenance. Ainsi, selon le sujet à rendre, le sentiment ou l'idéal à exprimer, la ligne peut être plus ou moins droite ou bien plus ou moins contournée. Il en est de même de la direction des lignes. De là, à ce double point de vue, l'unité principale et les unités subordonnées. La beauté exige ensuite que la diversité soit ramenée à l'unité principale sans être détruite, et que la vue puisse à la fois embrasser l'ensemble du sujet et suivre avec facilité le mouvement des contours. Ce que nous avons dit en parlant de la sculpture s'applique ici, mais il faut tenir compte de la quantité plus grande d'objets que la peinture peut représenter à la fois. Ainsi une ligne qui serait disgracieuse dans une statue isolée, comme le serait par exemple un bras étendu horizontalement, pourrait fort bien servir dans un tableau à relier un groupe à un autre et devenir un élément de la beauté générale. Les règles restent toujours les mêmes, mais leur application est différente selon les cas particuliers; c'est ce qui fait leur fécondité et les distingue des maximes ou plutôt des recettes étroites et inflexibles de quelques artistes et de quelques écoles.

Dans la beauté de la composition et du dessin, c'est l'élément d'ordre qui domine; le contraire a lieu dans la beauté du clair-obscur et du coloris. Ceux-ci représentent donc plus spécialement l'élément vital de la beauté réalisée d'une manière générale par la peinture. Cependant comme ils ont, de même que le dessin et la composition, leur beauté propre qui leur permet de suppléer à celle des autres parties de cet art, si notre théorie du Beau est exacte, nous devrons retrouver aussi en eux l'élément d'ordre. Analysons donc leur beauté particulière.

Le clair-obscur est la distribution de la lumière selon les règles

de la beauté et conformément à la vérité de la représentation. Pour ce qui est de la vérité, il est inutile de faire remarquer ici que l'art est impuissant à reproduire l'éclat de la lumière, et qu'il doit se borner sous ce rapport à une apparence qui satisfasse l'esprit sans chercher à faire illusion. Les limites de l'art en ce qui concerne la reproduction de l'éclat de la lumière et des couleurs ont été reconnues par tous les artistes et proclamées depuis longtemps par les théoriciens (1) ; il serait puéril de nous arrêter à les démontrer. Mais, dit De Montabert, en dédommagement de cette impuissance, la peinture possède le secret d'exposer dans ses images des sujets remplis de beauté. C'est ce secret que nous devons tâcher de pénétrer.

Avant tout l'effet d'un tableau doit être en rapport avec le sujet qu'il représente. Le clair-obscur peut être austère ou léger, triste ou gai, dur ou gracieux. C'est l'idéal qui détermine le caractère général ou plutôt l'unité du clair-obscur. Si donc le sujet demande de l'énergie et de la véhémence, il faudra des chocs rudes de lumière et d'ombre, de vives oppositions, des transitions brusques et des effets ressentis. S'il exige de la grandeur, de la gravité et de la simplicité, il faudra de grandes masses d'ombre et de lumière harmonieusement fondues les unes dans les autres par de larges demi-teintes, quelque chose de silencieux et de calme. Veut-on exprimer des idées tristes, la mélancolie, l'abattement, on fera dominer l'ombre et l'on donnera à l'ensemble un caractère vague et indécis, comme l'obscurité mystérieuse qui règne au fond des bois. La clarté, au contraire, convient aux sentiments gais ; des flots de lumière doivent éclairer la représentation d'une fête ; si la joie est calme, que la lumière soit ouverte, douce, bienfaisante et légère, si elle est vive et bruyante, que la clarté pétille et étincelle, que l'aspect général soit frais et limpide. Enfin, faut-il exprimer des idées gracieuses et douces, la tendresse, la langueur, la volupté de l'âme, que la clarté et l'ombre se noient dans un

(1) De Montabert, *Traité complet de la peinture*, t. VII, p. 143, 429 et 463. — Töpffer, *Réflexions et menus propos*, p. 153.

demi-jour dominant, qu'une dégradation insensible mène de l'une à l'autre et que la vue soit séduite par l'effet comme le cœur est entraîné par les sentiments que produit la pensée de l'œuvre.

Mais cet accord conçu par l'artiste entre l'idéal qu'il saisit dans le sujet qu'il veut représenter et l'effet du clair-obscur, n'est encore que le point de départ de la beauté de celui-ci. Il ne suffit pas de savoir que c'est la lumière, l'ombre ou le demi-jour qui doit dominer, qu'il faut des transitions brusques ou des transitions insensibles et douces, il faut savoir en outre quelles sont les limites que l'on ne peut dépasser et comment on doit disposer les masses de clair, de demi-clair, d'ombre et de teinte moyenne, pour que l'ensemble plaise à la vue et réveille dans la pensée l'idée du beau.

Selon le sujet, l'unité du clair-obscur résidera dans une masse dominante de clarté, d'obscurité ou de demi-teinte. S'il y avait, en effet, deux masses égales de clair ou de brun l'attention serait divisée et la beauté deviendrait impossible. Il faut ici faire attention à l'intensité et à l'étendue; elles sont souvent réunies, cependant si le sujet s'y oppose l'artiste trouvera dans l'une ou dans l'autre le moyen d'établir l'unité si importante pour l'effet. Lorsque le sujet exige des points lumineux disséminés, des chocs de lumière et d'ombre, il doit introduire quelque objet qui forme masse et produise l'unité principale. Toutes les autres masses de lumière et d'ombre doivent être subordonnées et, autant que possible, ramenées à des unités secondaires, sorte de foyers de lumière dans les clairs et de centre d'ombre dans les bruns. Ici se présentent les échos comme moyens de conserver la diversité et d'établir la liaison entre l'ombre et la lumière. Afin d'éviter une séparation trop tranchée de la clarté et de l'obscurité, ce qui détruirait l'unité, il faut que la clarté se reproduise, d'une manière toute subordonnée, dans la masse d'obscurité, et qu'il en soit de même de l'obscurité dans la masse de clarté. Il faut une sorte de balancement pour l'équilibre et l'harmonie, mais le repos de l'œil exige que la masse d'ombre et de demi-jour soit plus étendue que celle de la lumière, l'intensité de celle-ci contrebalançant d'ail-

leurs, lorsque c'est nécessaire, cette infériorité. Les rappels ou les échos de lumière et d'ombre servent de guide à la vue pour embrasser l'ensemble. La forme des clairs et des bruns aide aussi à ce mouvement visuel lorsqu'elle n'est ni angulaire, ni trop longue en un sens, ni dirigée dans des directions divergentes. Il en est de même de la fusion des tons, compatible avec les chocs qui donnent de la solidité et du relief aux objets. Enfin, quant à l'emplacement de la clarté dominante, c'est le sujet qui le détermine, mais s'il n'y a pas de raison pour choisir un autre point, il faut préférer le centre du tableau. Il y a donc dans l'arrangement du clair-obscur ordre et mouvement; ordre, dans la subordination des masses à une unité dominante, mouvement, dans la liaison générale qui résulte des échos de clarté ou d'ombre, de la dégradation des teintes, effet de la perspective aérienne et des reflets, et enfin de la forme des clairs et des bruns. Parmi les artistes qui ont le mieux compris les principes de la beauté du clair-obscur nous citerons Rembrandt, le Titien, le Giorgione, Rubens, le Corrége, Claude Lorrain et Teniers, et parmi les tableaux les plus remarquables sous ce rapport, *la Garde de nuit*, *les pèlerins d'Emaüs*, *le bon Samaritain*, et une foule de portraits par Rembrandt, le *Christ porté au tombeau* et le *martyre de saint Pierre* par le Titien, la *Descente de croix* et la *Galerie de Médicis*, aujourd'hui au Louvre, par Rubens, le *saint Jérôme* et la *Nativité* du Corrége.

Le coloris est le complément du clair-obscur, puisqu'il a pour objet la distribution de la lumière décomposée en ses éléments, lesquels conservent, d'ailleurs, différents degrés d'intensité de la lumière non décomposée. D'après cela on distingue le ton et la teinte des couleurs; le premier c'est leur degré de lumière, la seconde leur qualité spécifique. La beauté du coloris dépend de la combinaison des couleurs à ce double point de vue. Le coloris ne peut jamais contrarier le clair-obscur, il doit toujours lui venir en aide et contribuer à son effet. Les principes que nous avons rappelés en parlant de celui-ci, lui sont donc applicables, lorsqu'on considère le ton ou l'intensité de lumière des couleurs. Mais

cela ne suffit pas pour constituer la beauté du coloris, il faut en outre l'harmonie des teintes. Or, bien que l'on ait présenté, sur les moyens de produire cette harmonie, les théories les plus opposées, et que plusieurs artistes aient même prétendu qu'il faut se laisser guider ici par le sentiment, on trouve cependant et dans les œuvres des grands coloristes et dans les théories proposées, la preuve qu'il y a des règles fixes pour arriver à la beauté du coloris. Ce sont ces règles que nous allons tâcher de rassembler afin de voir si elles confirment notre théorie du beau.

Presque tous sont d'accord sur les principes généraux, ils ne diffèrent que sur les moyens de les appliquer. Ainsi tous admettent que la beauté du coloris résulte de l'unité et de la variété, de la subordination des masses et de leur liaison par la répétition des couleurs et par l'emploi des couleurs intermédiaires. Cela nous suffirait déjà, mais nous voulons aller plus loin et montrer qu'ici encore nous retrouvons les éléments que nous avons découverts dans la notion du beau, avec la signification précise que nous avons donnée à chacun d'eux.

Il n'y a pas de beauté sans unité, et celle-ci diffère dans chaque cas particulier, parce que le but est toujours différent. Ici, nous devons répéter ce que nous avons dit en parlant de la composition, du dessin et du clair-obscur : c'est le sujet qui indique l'unité du coloris ou la couleur dominante qu'il faut adopter. Ainsi, le jaune par sa nature convient pour exprimer la joie, le bleu pour la tristesse, le rouge pour la magnificence. C'est encore le sujet qui détermine le caractère général des coloris. La véhémence et la fougue exigent des teintes tranchantes, une harmonie chromatique dure et heurtée; la gravité veut des couleurs austères et tranquilles; la langueur, la mélancolie, des teintes douces et graduées; une joie calme, des teintes fraîches et d'un éclat tempéré; une joie bruyante, des couleurs vives; la magnificence demande l'éclat, la splendeur et la richesse des teintes. Enfin, c'est encore le sujet qui fait connaître le degré de variété qu'il faut introduire dans l'unité de la teinte générale.

Une teinte générale conforme à la couleur dominante est tou-

jours nécessaire pour l'unité et l'harmonie du coloris; mais l'artiste en obéissant à cette loi doit avoir soin de ne pas s'écarter de la vérité, et de ne pas donner à son œuvre un aspect faux et choquant. Dans la nature l'air ambiant tantôt pénétré des rayons du soleil, tantôt chargé de teintes vaporeuses, sert à unir les couleurs trop tranchantes de la verdure et du ciel. Il faut que l'artiste emploie un moyen analogue pour exprimer les sentiments que son sujet comporte et pour produire l'harmonie des couleurs. Toujours l'unité de la teinte générale devra être ou jaune, ou rouge, ou bleue, alors même que la couleur dominante serait du vert, de l'orangé ou du violet, parce qu'il n'y a que l'une des couleurs primordiales qui puisse à la fois donner un caractère déterminé au coloris et servir à unir les teintes. Là est la grande difficulté de la peinture.

« Il doit y avoir dans un tableau, dit De Montabert, pour qu'il puisse plaire au sens de la vue, une couleur dominante, c'est-à-dire, dont le caractère ne soit ni détruit ni même affaibli par le voisinage ou l'association d'une autre couleur qui dans ce même tableau lui disputerait par son énergie, par son caractère opposé, son volume, etc. Il est vrai que les autres couleurs qui sont subalternes soit par leur volume, soit par leur espèce, leur éclat, etc., doivent contribuer à exalter par leur opposition le caractère de cette couleur dominante, mais jamais elles ne doivent triompher. Ainsi la couleur dominante d'un tableau peut être jaune, rouge ou bleue; elle peut être verte, violette ou orangée : cependant, il ne faut pas qu'elle soit binaire parfaite, et il convient que, si elle est verte, par exemple, le jaune ou le bleu y domine; que, si elle est violette, ce soit le rouge ou bien le bleu qui l'emporte; et enfin que, si elle est orangée, ce soit ou le rouge ou le jaune qui triomphe, et cela afin de faire concorder les autres couleurs avec celle de ces deux qui sera la plus énergique dans la couleur binaire adoptée pour unité (1). »

Outre l'unité il faut la diversité. On l'obtiendra en général par

(1) De Montabert, *Traité complet de la peinture*, t. VII, p. 513.

des contrastes. Cependant, remarquons que ces contrastes loin de détruire l'harmonie doivent contribuer à la produire. Mais, s'il est des couleurs amies il en est aussi d'ennemies entre elles, comment employer celles-ci sans nuire à la beauté du coloris? Ce sera en effaçant les discordances par des couleurs intermédiaires, des couleurs rompues ou des glacis. Il faudra éviter l'achromatisme, c'est-à-dire l'emploi des couleurs qui tendent à s'annuler réciproquement. Ainsi l'on pourra employer dans un tableau les trois couleurs primaires, mais si elles sont égales en énergie, en intensité et en volume, dans la vue elles réagiront les unes sur les autres et seront altérées. Il en est de même de l'emploi, dans les mêmes conditions, d'une couleur primaire avec sa couleur binaire complémentaire, ou de deux couleurs binaires, parce que dans ces cas il y a tendance à annulation soit pour le tout, soit pour une partie. Si l'on ne peut au moyen de teintes communes, unir et fondre les couleurs discordantes, l'art consiste alors à les tenir isolées, afin d'empêcher leur réaction mutuelle. On y parvient non-seulement par des couleurs intermédiaires, mais encore en subordonnant l'une d'elles. Une couleur rehausse celle qui lui sert de complément à la condition de lui être subordonnée. Des couleurs composées mais de même nom sont ennemies; le rouge-jaunâtre ne s'allie pas au rouge-bleuâtre, parce que la vue ne peut les tenir séparés et qu'ils produisent quelque chose d'équivoque; ces deux couleurs pourront cependant être employées ensemble si l'une d'elles domine fortement. En un mot, pour qu'il y ait harmonie dans les couleurs, il faut que la diversité soit maintenue, mais que cette diversité s'accorde avec l'unité dominante soit par une teinte fondante générale, soit par des teintes intermédiaires, soit enfin par une subordination en intensité, en énergie et en étendue.

La beauté du coloris exige encore d'autres conditions, dans lesquelles on reconnaîtra aisément l'ordre et la liaison. Dans la masse dominante formant l'unité, à laquelle toutes les autres masses sont subordonnées, il faut qu'il se trouve une masse plus dominante encore et qui concentre en quelque sorte cette unité:

il en doit être de même dans toutes les autres masses de couleur. C'est à la couleur dominante qu'est empruntée la teinte générale, de sorte que l'unité de couleur, concentrée en un point, s'étend aussi à tout l'ensemble. Des répétitions de la couleur dominante dans différentes parties du tableau aideront encore à l'ordre au moyen d'unités subordonnées, et établiront l'équilibre général. Le balancement et l'équilibre dans les détails exigent également la répétition des couleurs différentes, mais toujours en prenant soin d'éviter ce qui détruirait la subordination et l'enchaînement progressif au lieu d'y aider. Les discordances accessoires, résolues dans l'unité donnent du mouvement au coloris, parce que la vue qui cherche le repos, mais que fatiguerait aussi la monotonie, est détournée par elles de l'accord des teintes principales pour y être ramenée ensuite avec plus de force. On a comparé avec bonheur les répétitions de la couleur dominante aux sons entendus à l'unisson et à l'octave dans la musique, la répétition et l'union des couleurs différentes aux accords parfaits, et les discordances accessoires aux accords dissonants. De l'ensemble résulte l'harmonie.

Tout ce que nous venons de dire de la nécessité d'une couleur dominante dans le tableau, du balancement et de la liaison des différentes teintes, est aussi admis par ceux qui s'attachent surtout à la division des couleurs en couleurs chaudes et en couleurs froides. Les couleurs chaudes sont à partir du blanc : le jaune, le rouge, le brun et le noir-rougeâtre ; les couleurs froides sont le gris, le vert, le bleu et le noir-bleuâtre. Les sujets qui doivent produire de fortes émotions veulent la prédominance des couleurs chaudes ; les sujets tendres et doux, celles des couleurs froides. Les unes et les autres sont rehaussées par leurs contraires. Les auteurs qui se placent à ce point de vue recommandent pour la beauté du coloris, la disposition des couleurs par grandes masses, leur subordination, l'opposition en mettant en contact des couleurs chaudes et des couleurs froides, les dégradations insensibles, les répétitions pour le balancement et l'équilibre, les liaisons au moyen de couleurs vigoureuses et de teintes intermédiaires, et

enfin la fusion par des glacis (1). Toutes ces règles se déduisent aisément des éléments du beau tels que nous les avons déterminés.

Ce qui contribue le plus à la beauté du clair-obscur et du coloris c'est la perspective aérienne. Il y a dans la nature une dégradation du ton et de la teinte des objets en raison de leur éloignement. Cet effet qui est dû à l'air ambiant, est très-difficile à représenter, mais il contribue puissamment à produire la vérité et la beauté du coloris. La diminution d'intensité et de vigueur des teintes est en rapport exact avec la diminution perspective selon la ligne de fuite, sauf les modifications qu'apporte l'état de l'atmosphère. Au point de vue correspond le ton évanouissant, mais celui-ci est placé un peu au-dessus de l'horizon qui sans cela ne serait plus perceptible. La dégradation des tons et des teintes aide beaucoup à unir les couleurs et à produire l'harmonie. Enfin, les ombres portées et les reflets servent de leur côté à donner du relief aux objets et à rappeler la clarté et certaines couleurs dans les différentes parties du tableau, ce qui augmente la diversité mais en même temps l'unité, l'ordre et l'équilibre, éléments de la beauté.

La touche ajoute aussi à la beauté générale du coloris, en même temps qu'elle a sa beauté propre. Malgré l'importance qu'on lui accorde dans le système qui ne voit de beauté pour les œuvres d'art que dans la manifestation de l'individualité et du sentiment de l'artiste, elle est loin cependant de mériter une place prépondérante dans l'ensemble des conditions qui font qu'une œuvre est belle. Elle n'est guère appréciée, d'ailleurs, que par les artistes et par les personnes qui aiment le raffinement poussé à l'extrême. Quoi qu'il en soit, la beauté de la touche résulte des mêmes éléments que ceux qui font la beauté des autres parties de la peinture. Selon le sujet il faut une touche énergique ou molle, rude ou délicate, hardie ou fine, chaude ou froide. Mais dans l'unité de

(1) J. Burnet, *Notions pratiques sur l'art de la peinture*. Paris, 1835, p. 79 et suiv.

la touche, le sujet indique aussi la diversité convenable. L'ordre rationnel exige que l'objet principal soit traité avec plus de soin que les accessoires, afin que ceux-ci ne détournent point l'attention. Enfin, les caractères de la beauté de la touche sont : la résolution, qui dépend de la connaissance du but que se propose l'artiste et de son habileté, la propreté, qui résulte de l'ordre avec lequel il opère, et enfin la facilité, qui est une manifestation de son enthousiasme et de son individualité, c'est-à-dire de la vie intérieure.

Parmi les plus beaux tableaux sous le rapport du coloris nous citerons : le *Martyre de saint Pierre*, la *Bacchanale* et le *Christ porté au tombeau*, par le Titien, le *Miracle de saint Marc*, par le Tintoret, *Moïse sauvé des eaux*, par le Giorgione, les *Noces de Cana*, par Paul Véronèse, l'*Antiope* du Corrége, la *Descente de croix* et les tableaux de la *Galerie Médicis* au Luxembourg, par Rubens, ainsi qu'une *Sainte famille* du même peintre et qui décore son tombeau à Anvers, le *Christ mort* et *Samson pris par les Philistins*, par Van Dyck, le *Saint Martin délivrant un possédé*, par Jordaens, les *OEuvres de la miséricorde* et l'*Enfant prodigue*, par Teniers, la *famille d'Ostade* et le *Chansonnier*, par Adrien Van Ostade, *sainte Élisabeth d'Aragon* et la *naissance de la Vierge*, par Murillo, la *reddition de Bréda*, par Vélasquez et le *Déluge* du Poussin.

L'expression est la partie la plus importante de la peinture, parce qu'elle tient plus directement que les autres à la vie de l'âme, aux sentiments et aux passions. Elle a, comme nous l'avons dit, sa beauté propre, mais celle-ci ne constitue ni toute la beauté, ni même toujours la principale beauté de la peinture. Il est une foule de beaux tableaux sans mérite sous le rapport de l'expression, tandis qu'il en est de très-remarquables pour l'expression, qui sont presque dépourvus de toute beauté artistique. L'expression dans l'art donne une sorte de beauté à des sentiments et à des passions qui en eux-mêmes n'en ont aucune, parce qu'elle est impossible sans une disposition particulière et intelligente des moyens dont l'art dispose. Mais sans nous arrêter

à cet effet qui prouve à quel point l'art est lié au beau, nous devons considérer plus particulièrement comment la beauté est réalisée au moyen de l'expression. Celle-ci a lieu par les traits du visage, par les attitudes et les gestes, mais elle est quelquefois contraire à la beauté purement plastique de la forme extérieure. Dans ce cas, plus rare qu'on ne pense toutefois, l'absence de cette dernière beauté peut être rachetée par la beauté de l'expression elle-même. Pour l'obtenir il faut avant tout observer l'unité. « Le grand principe de l'unité qui explique, dit De Montabert, tant de secrets dans les arts, s'applique particulièrement ici : c'est par l'unité que l'artiste fait concourir vers le but qu'il se propose, toutes les parties agissantes de sa figure, et c'est en respectant cette règle qu'il rejette tous les mouvements partiels qui détruiraient ou affaibliraient l'expression générale manifestée par le geste (1). » La même chose doit se dire lorsque le sujet exige plusieurs figures. Il faut l'unité d'expression, mais cette unité doit se concilier avec la diversité. Tous les personnages doivent prendre part à l'action représentée, et chacun doit y prendre part d'une manière différente. De là la diversité et en même temps l'unité de l'expression. La subordination des différentes expressions, selon la part d'intérêt de chaque personnage dans l'action commune, et de plus la vérité et la vivacité des sentiments exprimés, complètent la beauté de l'expression générale. Les peintres qui ont excellé dans cette partie de la peinture sont le Fiesole, Léonard de Vinci, Raphaël, le Dominiquin, Annibal Carrache, Guido Reni, le Sueur et le Poussin. Nous citerons surtout la *Cène* de Léonard de Vinci, la *Transfiguration* et la plupart des Vierges et des saintes familles de Raphaël, la *Manne* et les *Bergers d'Arcadie* du Poussin, la *Mort de Socrate* et le *Léonidas* de David.

Il nous reste à examiner la beauté qui tient au fini dans les œuvres de la peinture. Cette espèce de beauté est en défaveur de nos jours et il en est même qui la nient; cependant elle est aussi réelle que la correction dans les œuvres de la poésie et de la litté-

(1) De Montabert, *Traité complet de la peinture*, t. V, p. 482.

rature. De même que celle-ci n'ôte rien à la pensée quand le génie du poète ou de l'écrivain est assez vaste pour embrasser l'une et l'autre, le fini n'ôte rien ni à l'idée ni au sentiment ni à la beauté dans les œuvres de la peinture. Le défaut qu'il faut combattre c'est de lui sacrifier les parties supérieures de l'art; mais le proscrire sous prétexte qu'il leur est toujours contraire est une erreur qui ne peut convenir qu'aux artistes médiocres. Finir une œuvre c'est représenter le sujet dans tous ses détails, de façon que l'esprit soit également satisfait en considérant l'ensemble et en examinant les détails. Un tableau est fait sans doute pour être vu à la distance que le peintre a déterminée, cependant on aime à se rapprocher et à voir les détails de plus près, de même qu'à part l'intérêt général d'une œuvre littéraire on aime à s'arrêter à une page bien écrite, à une description bien faite, à une pensée bien exprimée. Le fini dans la peinture c'est donc la représentation des choses vues à courte distance. Or, pour chacun des détails pris séparément il faudra observer les règles qui découlent de la notion du beau soit en ce qui concerne le trait, soit par rapport au clair-obscur ou au coloris. La grande difficulté c'est de maintenir aux détails leur subordination relativement aux parties essentielles. Les grands artistes savent la surmonter; les artistes médiocres ou se perdent dans les détails ou les sacrifient, ce qui vaut mieux sans doute, mais laisse leurs œuvres imparfaites. Il faut savoir éviter et la touche seulement indicative de la peinture des décorations et le léché, le poli et le lisse de la miniature. Entre ces extrêmes il y a d'ailleurs des degrés qui sont compatibles avec la beauté. C'est ainsi que les teintes juxta-posées des Flamands ont plus de transparence et non moins de beauté que les teintes fondues des Vénitiens. Les peintres que l'on peut citer pour la beauté et le fini de leurs œuvres sont Léonard de Vinci, Raphaël, Sébastien del Piombo, Gérard Dow, le Titien, etc. Nous mentionnerons surtout le portrait de *Mona Lisa*, par Léonard de Vinci, les *Vierges* de Raphaël, la *Femme hydropique* de Gérard Dow et la *Descente de croix* de Rubens.

Nous avons eu souvent déjà l'occasion de citer ce dernier

tableau ; c'est, en effet, l'un des plus beaux qui existent, et peut-être le premier de tous si l'on considère le grand nombre des beautés de différents ordres que l'on y trouve réunies. « Il était à craindre, dit Joseph Lavallée dans le texte explicatif du Musée de France, que ce tableau, maintenant exposé à tous les regards dans la galerie Napoléon, ne perdît quelque chose quand il serait dépouillé des petites ressources employées par la charlatannerie, et que des jugements sévères ne succédassent à cette vénération, commandée pour ainsi dire depuis tant d'années à ceux qui désiraient en approcher. Mais bien loin que cette épreuve l'ait fait décroître dans l'opinion, elle n'a fait qu'ajouter à l'admiration qu'il mérite ; et, placé à côté de ce que l'école d'Italie a produit de plus recommandable, ce chef-d'œuvre s'y soutient avec avantage, et sort victorieux de cette confrontation dangereuse ; et certes, l'on peut affirmer aujourd'hui, que si le Poussin l'eût connu, lorsqu'il indiqua les trois tableaux qu'il estimait être les plus beaux du monde, il ne l'eût point oublié ; à moins que le Poussin, ce qui est présumable, n'ait entendu parler que des tableaux de Rome (1). »

Nous emprunterons au même auteur la description qu'il donne de ce chef-d'œuvre de Rubens.

« Le peuple que la curiosité avait attiré au crucifiement s'est éloigné, les bourreaux se sont retirés, les serviteurs et les amis du Christ sont arrivés pour l'ensevelir. Déjà le corps est détaché : les pieds ont été décloués les premiers, et l'on a placé entre le Christ et la croix un large linceul, dont l'un des deux hommes montés au haut de la croix, retient une des extrémités entre ses dents, tandis que d'un bras nerveux il s'appuie sur la traverse, et de l'autre laisse doucement glisser le Christ sur le linceul. Saint Jean, le corps penché en arrière, un pied posé par terre, l'autre fortement arcbouté sur un des échelons de l'échelle, reçoit sur ses deux bras le corps qui s'abandonne sur lui de tout son poids,

(1) Joseph Lavallée, *Galerie du musée Napoléon*, publié par Filhol, t. V, liv. 49, p. 2.

tandis que la Madeleine à genoux a saisi la jambe gauche du Christ, pour alléger le fardeau que saint Jean ne pourrait peut-être pas supporter longtemps. Deux autres personnages placés pyramidalement sur l'échelle posée dans l'autre partie du tableau ont saisi l'autre bord du linceul et le retiennent, pour empêcher que le corps ne glisse avec trop de rapidité. Au-dessous d'eux une des saintes femmes, et c'est la Vierge revenue de son évanouissement, les bras tendus, s'apprête à retenir le corps, si la chute en était trop rapide. Salomé que l'excès de douleur avait terrassée, jette un œil douloureux sur cette scène de deuil. Enfin, un dernier personnage descend de l'échelle à reculons, pour venir seconder saint Jean, et semble recommander aux hommes qui se trouvent au haut de la croix, de n'abandonner ni le corps ni le linceul jusqu'à ce qu'il soit lui-même rendu à terre.

« Il règne dans cette belle composition une unité parfaite; tous les acteurs se rattachent à l'action et y prennent une part directe. Quoique le Christ soit évidemment expiré, son corps conserve encore de la souplesse; les membres, la tête, le torse, cèdent aux lois de la pesanteur; l'ensemble de cette figure est d'un dessin pur, et n'offre ni sécheresse, ni affectation (1). »

Le sujet traité par Rubens a occupé des artistes célèbres : Daniel de Volterre, Barroche, Lebrun et Jouvenet. Rubens leur est de beaucoup supérieur tout à la fois par la composition, le dessin, le clair-obscur et le coloris. « Les connaisseurs, dit M. Moke, citent parmi les fresques les plus parfaites, *la Descente de Croix* de Daniel de Volterre, peinte à Rome, sous les yeux et peut-être avec l'aide de Michel-Ange. Il existe en outre une toile de Barroche, qui le disputerait à ce premier chef-d'œuvre, si elle ne portait pas un caractère trop prononcé d'imitation. Loin de chercher à s'écarter de ces deux peintres, Rubens leur emprunta évidemment tout ce qui lui parut digne d'être adopté. Mais tous deux avaient compliqué l'action en mettant au pied de la croix la

(1) Joseph Lavallée, *Galerie du musée Napoléon*, publié par Filhol, t. V, liv. 49, p. 3 et suiv.

Vierge éplorée qui s'évanouissait entre les bras des saintes femmes. Le Christ se trouvait ainsi rejeté sur le second plan, l'attention du spectateur ne tombait plus sur ce corps inanimé, mais sur la mère au désespoir, qui devenait le personnage principal du tableau et du drame. L'artiste flamand, habitué à chercher l'unité d'effet, comprit la faute que ses prédécesseurs avaient commise, et, non content de l'éviter, il voulut que toutes les parties de sa composition n'eussent qu'un seul et même sens (1). » La faute qui vient d'être signalée ici a été commise aussi par Lebrun, qui, de plus, a introduit un troisième groupe formé de l'un des larrons en croix et d'un centenier à cheval. Jouvenet l'a évitée, mais il n'a pas été plus heureux en plaçant sur le premier plan deux des disciples du Christ occupés à étendre à terre le linceul, et en mettant dans le fond la Vierge et les saintes femmes.

La disposition des personnages révèle dans le tableau de Rubens une meilleure entente de la loi d'unité, d'ordre et de clarté. L'artiste a choisi la forme pyramidale mais tronquée par le haut, afin d'éviter que le regard ne soit attiré vers le sommet. Pour donner plus d'étendue à sa composition et pour concentrer en même temps tout l'intérêt sur le Christ, il a tracé une diagonale sur laquelle il a placé le corps du Sauveur, le linceul qui le soutient, les bras de l'homme qui retient ce linceul entre les dents et ceux des trois Marie. Il a groupé ensuite autour de cette ligne, saint Jean, saint Joseph d'Arimathie et l'homme qui descend l'échelle à reculons, mais en y ramenant encore les parties saillantes, de façon que toutes les lignes rentrent ou tendent à rentrer dans la direction diagonale. L'unité des lignes est parfaite; le regard qui se porte tout d'abord sur le corps du Christ, embrasse sans difficulté toutes les parties de la composition. Aucun angle saillant, aucune ligne s'écartant brusquement du centre, ne détruisent ni dans la silhouette générale ni dans les parties inté-

(1) Moke, Fétis et Van Hasselt, *Les splendeurs de l'art en Belgique*, Bruxelles (Jamar), p. 319.

rieures, l'harmonie de l'ensemble. Cette harmonie fait défaut ou est à peine sensible dans les compositions de Daniel de Volterre, de Barroche, de Lebrun et de Jouvenet. Dans la fresque du premier il y a beaucoup de confusion; on trouve des bras étendus dans tous les sens, des angles et des vides nombreux, enfin l'on ne saurait découvrir pour les lignes une unité de direction. Les mêmes reproches peuvent s'adresser à la composition de Barroche, quoique le corps du Christ, saint Jean et la femme qui soutient la Vierge, forment une grande ligne diagonale qui aide un peu à débrouiller les mouvements de tous les personnages. Dans le tableau de Lebrun il y a encore moins de beauté de disposition; les lignes se croisent et se mêlent presque au hasard, tandis que le groupe du larron en croix et du centenier forme une ligne parallèle à celle du groupe principal et en détruit l'effet. La disposition adoptée par Jouvenet laisse de l'indécision sur la direction de la ligne principale, car il y en a deux, l'une verticale, l'autre diagonale, et de plus la situation des jambes et des bras produit des lignes parallèles et des angles qui choquent la vue et détruisent l'harmonie.

L'avantage reste encore à Rubens si l'on compare son dessin avec celui des différentes descentes de croix que nous venons de citer. A vrai dire, il n'en est qu'une qui puisse, sous ce rapport, lutter avec la sienne, c'est celle de Daniel de Volterre; mais si dans le dessin de ce peintre on retrouve quelque chose du caractère de celui de Michel-Ange, on n'y rencontre pas la vigueur, le modelé accentué et le sentiment profond du maître. Le dessin de Rubens a, au contraire, un caractère arrêté, et il n'a pas ici les défauts qu'on lui a reprochés parfois. On a dit qu'il avait emprunté sa composition à une gravure italienne. « Je serais curieux de voir cette estampe, si elle existe, dit Burnet, pour m'assurer jusqu'à quel point Rubens lui est redevable pour son Christ, que je considère comme une des plus belles figures qui aient jamais été inventées : il est d'une parfaite correction de dessin, et dans une attitude que je regarde comme de la plus grande difficulté à exécuter. Le penchement de la tête sur l'épaule et la manière dont

le corps tombe de côté, donnent une telle idée de la pesanteur de la mort, que rien ne saurait être imaginé au-delà (1). »

Ce qui est surtout admirable dans ce tableau c'est l'entente du clair-obscur et le coloris. Ici encore se retrouve l'unité et avec elle la beauté. Le fond est sombre; à peine y a-t-il dans le ciel deux ou trois points très-faiblement éclairés. Toute la lumière est dirigée sur le Christ et sur la ligne diagonale. Encore Rubens n'a-t-il pas cru que pour produire une grande masse de clarté le corps du Christ fût suffisant, il y a ajouté le linceul, et pour augmenter son éclat il a mis en contact immédiat avec elle les ombres les plus fortes, produites par le vêtement sombre de l'homme qui descend de l'échelle et par l'ombre portée sur saint Joseph d'Arimathie. Il n'y a pas de seconde lumière qui détourne le regard de l'objet principal de la scène, mais il y a plusieurs petites lumières secondaires qui servent au balancement. La lumière qui éclaire la tête et l'épaule de la Madeleine, la tête de Salomé et celle de la Vierge, balancent sur la diagonale la masse de clarté produite par le linceul et le corps du Christ; le même balancement à lieu sur les côtés par la lumière qui frappe la tête de Joseph d'Arimathie et celle de Nicodème; enfin dans le haut la plus forte clarté est produite par le dos et le bras de l'homme entièrement penché sur la croix. Cette dernière clarté sert de liaison à toutes les parties de la composition et empêche qu'il n'y ait rien de perdu pour la vue dans ce groupe admirable. On reconnaît quelque chose des effets du clair-obscur de Rembrandt dans le brusque contact des ombres et de la lumière, néanmoins il y a assez de demi-brun et de teinte moyenne pour maintenir l'harmonie générale.

Mais ce qui dépasse tout ce qui se peut imaginer, c'est la magie du coloris, la disposition harmonieuse et savante des teintes. Il n'y a que les grands coloristes qui osent placer la couleur de la chair sur une grande masse de blanc, et ici la difficulté était d'autant plus grande que l'artiste ne pouvait mettre en opposition les tons chauds d'un corps vivant et les tons froids du linge; la

(1) John Burnet, *Notions pratiques sur l'art de la peinture*, p. 127.

blancheur du corps inanimé du Christ semble terne auprès du linceul, dont la clarté l'environne comme d'un nuage lumineux. La lumière et la couleur s'unissent pour produire un effet saisissant. Mais quelle habileté ensuite dans la dégradation des couleurs. L'œil se porte du Christ sur le vêtement d'un rouge vif de saint Jean, puis sur l'épaule, la chevelure blonde et la robe verte de la Madeleine; de ces couleurs claires, il passe par une sorte de transition placée dans la robe violette de Salomé aux couleurs sombres du vêtement de la Vierge, au jaune foncé de celui de saint Joseph, et au noir qui fait le fond du ciel. Parmi les contrastes les plus saisissants, il faut citer celui que produit le pied livide du Christ reposant sur l'épaule fraîche et vivante de la Madeleine. Les couleurs se balancent et s'unissent avec une habileté extrême. Le rouge de la tunique de saint Jean est reproduit par le bonnet de saint Joseph et par le sang sur la main et les bras du Christ; le bleu du manteau de la Vierge est balancé par le bleu-rougeâtre du vêtement du disciple qui descend de l'échelle; le violet de l'habillement de Salomé est répété dans celui de l'homme qui tient le linceul entre les dents; le jaune de la chevelure des femmes agenouillées se retrouve dans le vêtement de saint Joseph d'Arimathie et dans la lumière de l'horizon. Le vert de la robe de la Madeleine unit le jaune au bleu et fait contraste avec le rouge, tandis que la couleur de la tunique de Nicodème s'unit au rouge de celle de saint Jean. Enfin, l'unité générale du coloris est imprimée par la grande masse de nuances froides produites par le corps du Christ et le linceul; les couleurs vigoureuses et les teintes chaudes ne servent que de soutien, comme l'ombre pour la lumière.

Aucune des beautés de la peinture ne fait défaut à cette page admirable. On y retrouve l'unité d'expression et en même temps la diversité et la subordination nécessaires à la beauté. Tous les personnages s'occupent du Christ, mais à des degrés divers. Les deux mercenaires qui sont au sommet de la croix ne songent qu'à ne pas laisser tomber le corps; aucune émotion ne se mêlant à leurs efforts l'attention n'est point détournée de leur tâche. Joseph d'Arimathie et l'autre disciple, placés sur les échelles, viennent

en aide aux travailleurs, mais la douleur se peint sur leurs traits plus nobles. Saint Jean et la Vierge sont animés de la douleur la plus vive. Soutenu par la foi, la charité et l'amour, l'apôtre comprime son désespoir et porte ses regards sur le groupe des saintes femmes en larmes. Pour empêcher que la douleur de la mère du Christ ne détournât l'intérêt du sujet principal, Rubens a enveloppé la Vierge dans les plis d'un large manteau et il a recouvert sa tête d'un voile dont l'ombre se projette sur son visage.

« En ménageant ainsi avec une extrême habileté, dit M. Moke, le degré d'intérêt et la part d'action propre à chaque personnage, le peintre se réservait le moyen de faire ressortir avec une vigueur irrésistible cette grande image du mort divin qui devait occuper le centre du groupe et en former pour ainsi dire le foyer lumineux... Une question capitale se présentait encore. La mort qui vient de saisir le Dieu fait homme aura-t-elle du moins laissé à ses traits l'empreinte auguste de sa sainteté? Son visage demeurera-t-il encore majestueux après l'épreuve des dernières souffrances? La noblesse de son front survivra-t-elle au supplice? Sur ce point suprême, le peintre flamand se sépare des Italiens. Eux s'étaient appliqués à conserver le caractère sublime du Christ jusque dans cette figure morte. Lui ôter la beauté physique, c'eût été, à leurs yeux, dégrader l'art lui-même. Rubens pensa autrement. Il lui parut que le sens du tableau manquerait d'unité, si l'image du sauveur éveillait une autre idée que celle de la souffrance. S'il s'était trouvé plus grand qu'elle, la pitié restait incomplète : car la nature divine avait soutenu l'homme. Il fallait donc, pour émouvoir puissamment le spectateur, que tout ce qui était humain dans le fils de Marie parût avoir subi la loi mortelle jusqu'à son dernier terme; et, plein de cette conviction hardie, l'artiste n'hésita pas à imprimer pour ainsi dire la flétrissure de la laideur sur la face même du Dieu, en la dépouillant de toute expression noble, pour qu'il ne restât que souffrance et misère dans ce cadavre ensanglanté... Donner aux traits divins une beauté sublime eût été le triomphe d'un artiste ordinaire; préférer à ce triomphe l'expression énergique qui devait rendre le sens plus complet, c'était envi-

sager de plus haut le but de l'art et chercher dans l'image la représentation de l'idée (1). »

Ce n'est pas seulement le sentiment et la pensée qui animent cette œuvre extraordinaire, c'est aussi la verve de la composition et de l'exécution. Le groupe entier palpite et gémit sous nos yeux; on dirait que chaque figure est un membre souffrant d'un même corps, tant il y a d'unité et de vie dans l'ensemble. Quel mouvement dans toutes ces attitudes, dans ces bras et ces mains qui se dirigent vers le corps inanimé du Christ. Ce corps lui-même garde encore toute sa souplesse et cède naturellement à la pesanteur; c'est la mort, mais conservant une dernière trace de la vie. Quelle fougue aussi dans l'exécution malgré la finesse et la délicatesse du travail; on sent partout l'inspiration et l'enthousiasme de l'artiste. Malgré soi on est ému devant cette grande scène rendue avec tant d'éclat et de force, on admire le génie qui parvient à nous intéresser à ce point et l'on ne peut s'empêcher d'avouer que l'on a devant soi une œuvre belle entre les plus belles qui existent.

Ce qu'on éprouve devant la *Transfiguration* de Raphaël est un sentiment d'une autre nature. C'est aussi d'abord l'admiration et l'émotion que cause la beauté, mais elles font place bientôt à un sentiment qui domine tous les autres, le sentiment du sublime.

Voici la description qu'a donnée Lavallée de ce tableau justement célèbre.

« Sur la montagne de Thabor, en Palestine, et près de la grande plaine d'Esdrelon, Jésus-Christ ayant pris avec lui saint Pierre, saint Jacques et saint Jean, se transfigura devant eux. Son visage devint rayonnant de gloire, et ses vêtements blancs comme la neige. A ses côtés parurent les prophètes Moïse et Élie, qui s'entretenaient avec lui. Au même instant, une voix éclatante fit entendre ces paroles : *Celui-ci est mon fils bien aimé, en qui je me plais uniquement; écoutez-le.* A ces paroles, les disciples saisis de frayeur et éblouis des rayons de la gloire qui environne leur divin maître, tombent le visage contre terre.

(1) Moke, Fétis et Van Hasselt, *Les splendeurs de l'art en Belgique*, p. 320 et suiv.

« Tandis que ce prodige s'opère au haut de la montagne, une autre scène se passe au bas, où les autres disciples sont restés pour attendre Jésus. Les habitants du pays leur amènent un jeune possédé pour le guérir. Sa bouche écumante, ses yeux renversés, le gonflement et la contraction de ses muscles, l'état violent où se trouvent toutes les parties de son corps, expriment assez les horribles convulsions auxquelles ce jeune infortuné est en proie. Tandis que son père le tient avec force, sa sœur qui est à côté de lui, et sa mère qu'on voit agenouillée sur le devant, montrent aux disciples l'état déplorable où il se trouve, et implorent sa délivrance, que la multitude accourue demande de même à grands cris.

« A ce spectacle les disciples, émus de compassion, tentent d'opérer le miracle; mais ils cherchent en vain à procurer du soulagement à ce malheureux; et, forcés d'avouer leur impuissance, ils montrent du doigt le haut de la montagne où leur maître est allé, indiquant que c'est à lui qu'il faut avoir recours, comme au seul qui puisse opérer ce miracle.

« Tel est le sujet de ce tableau célèbre sur lequel on a tant écrit, que tous les artistes s'accordent à regarder comme la plus belle production de la peinture, et qui, malgré les observations fondées que l'on a pu faire sur sa composition, sera toujours considéré, par son importance, la perfection du dessin et la beauté de l'exécution, comme le premier tableau du monde (1). »

En vain a-t-on essayé différentes explications pour sauver les défauts de composition que l'on remarque dans ce tableau; ils sont trop évidents pour pouvoir être niés. Il y a réellement deux tableaux en un seul. Ce qui se passe sur la montagne n'occupe pas ceux qui sont au bas, en sorte que l'attention est divisée. Dans la scène du possédé, Raphaël a choisi la forme circulaire, mais l'enfant ne se trouve pas au centre. Le regard se porte d'abord sur la mère agenouillée qui occupe le premier plan du tableau; de là il se dirige vers l'enfant qu'elle indique du geste, tandis que

(1) Joseph Lavallée, *Galerie du musée Napoléon*, publié par Filhol, t. I, liv. 120, p. 1 et suiv.

son visage tourné du côté opposé le sollicite en sens contraire. Puis plusieurs bras levés dans la direction de la montagne conduisent vers la scène de la transfiguration, à laquelle on ne parvient cependant qu'après avoir franchi, comme un obstacle, le bas de la montagne elle-même. Le Christ dans les airs fixe dès lors toute l'attention, et le regard ne redescend plus pour unir au sommet les autres parties de la composition. Les caractères de l'unité et de l'enchaînement font défaut à cette œuvre; il n'y a qu'une connexion morale assez lointaine entre les deux scènes qui y sont représentées, et les bras levés de quelques apôtres ne suffisent pas pour établir entre elles une liaison qui satisfasse la vue et la pensée.

La distribution de la lumière et des couleurs présente les mêmes défauts. La teinte sombre de la montagne sépare les deux scènes et en fait deux tableaux différents. Il y a sans doute dans cette page immortelle une certaine vérité de clair-obscur et un certain accord des couleurs, mais on n'y rencontre pas toute la beauté qui résulte de la disposition savante de la lumière et des ombres, de la réunion et de la fusion des couleurs. Dans le groupe inférieur il n'y a pas de grandes masses de clarté et d'ombre, et les différentes couleurs sont trop éparpillées. On n'y trouve pas de dégradation suffisante des tons et des teintes; la vue se perd dans toutes ces brusques oppositions de lumières, d'ombres et de couleurs. Les épaules de la jeune femme fortement éclairées et les clairs de sa tunique tenus presque blancs malgré la couleur locale de ce vêtement, font une vive opposition avec les teintes sombres de son manteau. Ce point attire le regard; il faut faire quelque effort pour s'en détacher et examiner l'enfant, puis les apôtres dont les gestes doivent forcer la vue à se porter au haut de la montagne. Enfin, les reflets sont négligés et il règne dans les carnations une égalité de ton qui les rend dures et sèches.

Cependant, malgré ces défauts que de beautés réelles dans ce chef-d'œuvre! Le dessin est admirable, bien que l'on y reconnaisse quelques exagérations dans les muscles, les mouvements et les positions, évidemment empruntées à la célèbre fresque de Michel-Ange dans la chapelle sixtine. Le jet des draperies ne laisse rien à

désirer sous le rapport de la vérité, de la noblesse et de l'élégance. Mais surtout quelle expression dans les figures, dans les gestes, dans les attitudes! quel soin dans tous les détails et comme on se plaît à analyser les traits de tous ces personnages, où se lisent chez les uns la compassion et le regret de ne pouvoir soulager les douleurs de l'enfant, chez les autres les supplications et le désespoir! Puis quand on arrive au Christ dont le vêtement blanc se détache sur un fond éclatant de lumière, de quelle admiration n'est-on pas frappé? C'est une véritable transfiguration; l'idée divine apparaît, et devant elle tout s'efface; on est ébloui d'une vive clarté idéale, comme les yeux avaient été fascinés par la brillante lumière qui entoure la tête du Sauveur. On ne voit plus que l'idée au-delà du tableau et cette idée est sublime; les figures elles-mêmes changent d'aspect; il semble, comme l'a dit Fuseli, qu'elles montent comme la flamme qui s'élève d'un autel où l'on sacrifie à Dieu.

La peinture depuis deux siècles est restée bien loin des œuvres de Raphaël, de Rubens et de Michel-Ange. Quelles sont les causes de cette infériorité de pensée et d'exécution? Il n'est pas sans intérêt de les rechercher ici et de tâcher de découvrir le remède. La première cause doit être attribuée aux barrières que les artistes mettent en quelque sorte à leur intelligence. Si la division du travail, la spécialité comme on dit aujourd'hui, est utile appliquée à tout ce qui tient à l'habileté manuelle, elle est désastreuse appliquée à la pensée. Pour penser avec force, il faut connaître beaucoup de choses, et être instruit dans toutes les branches du savoir humain. « Raphaël, dit Mengs, était sans doute doué d'un génie supérieur, non de celui qu'on croit, en général, propre à la peinture, qui n'est qu'une imagination brillante; mais d'un génie réfléchi, vaste et profond; car pour devenir un grand peintre, il n'est pas tant nécessaire d'avoir une grande vivacité d'esprit, qu'un discernement juste, capable de distinguer le bon du mauvais, avec une âme tendre et sensible, sur laquelle tous les sentiments de la vertu font une prompte impression comme sur une cire molle, mais qui cependant ne change de forme qu'au gré

de l'artiste (1). » Vitruve exigeait que l'architecte connût presque toutes les sciences; le peintre de nos jours ne peut pas les ignorer, parce que, comme le disait David, il doit être philosophe et que la philosophie résume toutes les connaissances humaines. C'est à la lumière de la philosophie que l'on pénètre le sens profond de l'histoire, et il n'y a plus que cela qui nous intéresse aujourd'hui dans les faits du passé. L'artiste pour être de son époque, ou plutôt pour être à la hauteur de sa mission, ne peut donc pas confiner sa pensée dans les limites étroites de l'exécution matérielle de son art; il doit embrasser toutes les connaissances et s'élever aux grandes idées qui seules intéressent l'humanité.

Mais l'artiste ne doit pas seulement chercher l'idéal par toutes les forces de la pensée et du sentiment, il doit aussi le traduire au dehors dans des images sensibles revêtues des caractères de la beauté. Les sculpteurs de l'antiquité connaissaient cette obligation, et leurs efforts ont constamment été dirigés vers la découverte des principes et des règles au moyen desquels on parvient à réaliser la beauté extérieure. De nos jours, les artistes ne comprennent pas que les règles doivent les guider et non les asservir; dans un fol esprit d'indépendance ils les ont rejetées, et croyant pouvoir s'en remettre au sentiment pour réaliser le beau, en réalité ils se sont livrés au hasard et aux caprices de leur imagination ou de la mode. « Les personnes qui ont peu fréquenté les peintres et qui ignorent l'état de nos écoles publiques, dit de Montabert, ne savent pas combien est endurcie chez les artistes la méfiance des règles, combien est invétérée leur confiance en leur propre génie, en leurs propres sensations. Ils nient les règles qui les humilient; ils ridiculisent la méthode, parce qu'ils marchent sans elle hardiment, quoiqu'à tâtons; ils se dépitent contre les lumières et la raison, parce qu'ils visent à surpendre, ne sachant pas persuader; enfin ils deviennent haineux contre la vérité, parce que chacun d'eux voudrait seul la posséder, et voudrait seul aussi

(1) Mengs, *Œuvres complètes*, Paris, 1786, t. I, p. 232.

posséder le privilége que, à les entendre, les coloristes ne reçoivent que du destin et des astres (1). »

Le seul remède à cet état de choses, est de remettre en honneur la grande peinture, la peinture historique. Seule elle exige d'une manière rigoureuse les grandes idées et l'application de toutes les lois du Beau. Les genres inférieurs peuvent intéresser et plaire, elle seule peut forcer l'admiration et produire l'enthousiasme. Mais à notre époque elle n'est guère possible dans les mêmes conditions qu'aux temps de Raphaël et de Rubens. La raison a détrôné la foi, la petite propriété a remplacé les grandes fortunes. On ne s'intéresse plus aux sujets religieux, et ces sujets n'ont plus le don d'inspirer les artistes. L'idéal que nous concevons n'est plus mystique et religieux, il est rationnel. L'art est devenu social et humanitaire. C'est ainsi que l'a compris David à l'avénement de la société moderne, et que le comprend de nos jours l'école d'Allemagne. Il appartient désormais à la société laïque d'encourager la peinture d'histoire et de lui demander d'agir à son tour sur le développement de l'humanité. Ces services seront rendus par la peinture murale dans les monuments publics. Mais que les artistes se souviennent que pour parler à l'âme ils doivent intéresser par la beauté extérieure de leurs œuvres, autant que par l'élévation de la pensée et la profondeur du sentiment.

§ 6. — La Musique.

Jusqu'ici l'idéal exprimé dans les œuvres de l'art, a été saisi surtout par l'intelligence; le sentiment ne se présentait que comme lié à des idées. De là les moyens employés par l'architecture, la sculpture et la peinture. Ces trois arts devaient s'adresser à la vue, parce que la fonction spéciale de celle-ci est de faire naître en nous des sensations représentatives, lesquelles sont, en effet, ce qui correspond dans l'imagination aux idées de notre substance spirituelle. Mais l'âme peut s'attacher particulièrement

(1) De Montabert, *Traité complet de la peinture*, t. VII, p. 269.

au sentiment en s'élevant à l'idéal, et laisser au second rang l'intelligence, bien que nous le saisissions, par cette dernière faculté, d'une manière plus déterminée et plus claire. Or, ce qui correspond dans notre activité extérieure aux sentiments de l'âme, ce sont nos sensations affectives, et nous savons que ces sensations sont produites surtout par l'ouïe. On voit donc apparaître ici un nouveau mode de manifestation de l'idéal : l'expression des sentiments qu'il éveille en nous au moyen des sons. Ceux-ci ont, en effet, quelque chose du caractère mobile et fugitif de nos affections spirituelles, et ils produisent sur notre système nerveux des impressions particulières qui sont pour le corps ce que les sentiments sont pour l'âme. L'art qui a pour objet d'exprimer nos sentiments au moyen d'un assemblage de sons, formé selon les prescriptions du beau, est la musique.

Pour exprimer les sentiments, la musique fait usage de la mesure ou de la division régulière du temps, du mouvement ou de la rapidité avec laquelle les sons se succèdent, du rhythme ou de la combinaison des différentes durées des sons, de l'accent ou de leurs modifications en intensité et en liaison, du timbre ou de leur qualité intrinsèque, du ton ou de leur qualité relative, de la mélodie ou de leur assemblage successif, et enfin de l'harmonie ou de leur assemblage simultané. En combinant ces différents éléments, elle parvient à rendre sensibles les divers sentiments et jusqu'aux nuances les plus fugitives de chacun d'eux.

Le rhythme, le mouvement et la mesure se lient intimement entre eux; ils tiennent tous trois à la durée des sons entendus successivement. Outre la régularité que la mesure y introduit, mais qui n'est pas toujours explicite, le rhythme comporte l'idée de la symétrie ou de la périodicité dans la succession des sons. L'importance du rhythme et du mouvement a été remarquée par tous les peuples; ils agissent sur l'homme et sur les animaux sinon plus puissamment, du moins plus directement que la mélodie et l'harmonie. Dans l'instinct de l'homme et de quelques animaux, tels que les araignées et certains oiseaux, se trouvent réalisées plus complétement que chez d'autres les idées de nombre et de

mesure, d'ordre et de symétrie qui ont servi de base à la création de l'univers entier; c'est ce qui explique l'action du rhythme sur eux. Lorsqu'un air fortement rhythmé s'empare d'un auditoire, on entend les pieds marquer la cadence et frapper la mesure. Les différents degrés de mouvement correspondent à différents ordres de sensations et d'actes spontanés chez les animaux, à différents ordres de sentiments chez l'homme. Le pouls ne bat pas avec la même vitesse dans le calme et dans l'agitation, dans la gaieté et dans la tristesse, dans la sympathie et dans la colère. Les mouvements lents sont en général tristes, les mouvements rapides sont joyeux, bien que les premiers puissent aussi exprimer l'extase, le ravissement ou le calme du bonheur, et les seconds les sentiments violents, la colère ou le trouble des passions. Des sons légers et sautillants ont un caractère de gaieté; des sons qui se traînent inspirent de la tristesse. Un rhythme égal, lent ou vif, est en rapport avec des sentiments simples; un rhythme brisé, suspendu et heurté, l'est avec des sentiments désordonnés. La mesure à quatre temps a quelque chose de grave et de solennel; les mesures à deux temps et à trois temps conviennent aux sentiments vifs et gais et aux sensations agréables.

Le timbre des corps sonores est un puissant moyen pour exprimer les sentiments de l'âme humaine. Un même son rendu par différents corps sonores est doux ou dur selon la nature de ces corps, ce qui semble tenir à la facilité ou à la difficulté avec laquelle leurs vibrations se font. On sait combien sous ce rapport sont différentes les voix d'hommes et de femmes. Les instruments ont chacun leur qualité particulière qui fait qu'ils sont plus propres à l'expression de tel sentiment déterminé que les autres. « Le basson est lugubre, dit Grétry, et doit être employé dans le pathétique lors même qu'on veut n'en faire sentir qu'une nuance délicate; il me paraît un contre-sens dans tout ce qui est de pure gaieté. La clarinette convient à la douleur, moins pathétique cependant que le basson : lorsqu'elle exécute des airs gais, elle y mêle encore une teinte de tristesse. Si l'on dansait dans une prison, je voudrais que ce fût au son de la clarinette. Le hautbois,

champêtre et gai, sert aussi à indiquer un rayon d'espoir au milieu des tourments. La flûte traversière est tendre et amoureuse; la douceur de ses sons aigrit la plus belle voix de femme, qui ne peut guère se soutenir à côté de la flûte; elle accompagne plus avantageusement les voix d'hommes et les instruments dont le son n'est pas soutenu (1). »

Les sons considérés dans leurs rapports entre eux et surtout relativement à un son principal, expriment les différents sentiments avec beaucoup d'exactitude. Pris dans leur ensemble, les rapports des sons entre eux constituent les modes, lesquels se réduisent à deux dans chaque tonalité : le mode majeur et le mode mineur. L'impression produite par ce dernier est douce, il convient aux sentiments tendres, mélancoliques et tristes. L'impression que produit le premier est, au contraire, forte et déterminée; il s'emploie pour exprimer les sentiments gais ou violents. Pris séparément, les rapports des sons entre eux donnent les différents tons. Tous les tons sont engendrés par un son unique, qui se répète lui-même afin de mesurer et de limiter en quelque sorte la génération, et qui reçoit relativement aux tons qu'il engendre le nom de tonique. Les premiers sons engendrés sont *ut*, *sol* et *mi;* ils portent en eux quelque chose de noble, de fier et de majestueux ; ils sont affirmatifs et reposent l'oreille. Les autres sons, au contraire, sont suspensifs; ils appelent le repos sur l'un des trois premiers; ils conviennent pour l'expression des sentiments tendres, modérés et vacillants (2).

Chaque ton peut être pris à son tour pour tonique, c'est-à-dire servir de point de départ à une succession de sons, semblable à celle qui a été d'abord obtenue et qui se détermine par le degré d'accuité ou de gravité de ces sons comparés entre eux. Cette succession constitue la gamme. « Le choix du ton dans lequel on compose, dit Grétry, n'est pas indifférent. Écoutez le poète qui récite ou déclame, il prend une voix plus ou moins grave ou

(1) Grétry, *Mémoires ou essais sur la musique.* Bruxelles, 1829, t. I, p. 196.
(2) *Ibid.*, t. III, p. 313 et 314.

aiguë, voilée ou claire, dure ou tendre, selon le personnage pour lequel il parle. Ces différences existent dans les douze gammes que renferme l'échelle des douze demi-tons. La gamme d'*ut majeur* est noble et franche, celle d'*ut mineur* est pathétique; la gamme de *ré majeur* est brillante, celle de *ré mineur* est mélancolique; la gamme majeure de *mi bémol* est noble et pathétique; elle est élevée d'un demi-ton de celle de *ré majeur* et ne lui ressemble en rien. Montez encore d'un demi-ton, vous trouverez la gamme de *mi majeur*, qui est aussi éclatante que la gamme précédente était noble et rembrunie. La gamme de *mi mineur* est peu mélancolique, quoiqu'elle soit la première gamme mineure de la nature; celle de *fa majeur* est mixte; celle de *fa tierce mineure* est la plus pathétique de toutes; la gamme de *fa dièse* est dure, parce qu'elle est surchargée d'accidents; la même gamme *mineure* conserve encore un peu de dureté; celle de *sol* est guerrière, et n'a pas la noblesse de celle d'*ut majeur;* la gamme de *sol mineur* est la plus pathétique après celle de *fa tierce mineure;* je passe à la gamme de *la* qui est brillante; en mineure elle est la plus naïve de toutes; celle de *si bémol* est noble, mais moins que celle d'*ut majeur* et plus pathétique que celle de *fa tierce majeure;* celle du *si naturel* est brillante et folâtre; enfin celle de *si tierce mineure* est ingénue (1). »

Nous avons déjà parlé de la relation qui existe entre les couleurs et nos sentiments ou nos passions. « Par une analogie existant entre tous les phénomènes de la nature, dit le même auteur, le musicien bien organisé trouve toutes les couleurs dans l'harmonie des sons. Les sons graves ou bémolisés font à son oreille le même effet que les couleurs rembrunies font à ses yeux; les sons aigus ou diésés font au contraire un effet semblable à celui des couleurs vives et tranchantes. Entre ces deux extrêmes, l'on trouve toutes les couleurs qui sont en musique, de même qu'en peinture, propres à désigner différentes passions et différents caractères (2)... Du reste, en musique comme dans tous les pro-

(1) Grétry, *Mémoires ou essais sur la musique*, t. II, p. 268.
(2) *Ibid.*, t. III, p. 172.

cédés naturels, les extrêmes se rapprochent. La gamme la plus pétillante se rembrunit tout-à-coup si on la charge de *dièses;* et de même, si une gamme est trop surchargée de *bémols*, elle perd le caractère sombre. Écrire un morceau de musique, avec dix *bémols* à la clef, ou deux *dièses*, c'est tout un (1). »

Dans la succession des sons, constituant la mélodie, il est certains intervalles qui expriment des sentiments gais, d'autres qui communiquent des sentiments tristes. Ainsi la seconde augmentée ascendante et la quarte augmentée, quoique prohibées en général, peuvent fort bien servir à l'expression de la tristesse, de la colère et de la crainte. Moduler, c'est passer d'un ton ou d'un mode à un autre, au moyen de transitions plus ou moins douces. D'après ce que nous venons de dire, on conçoit comment les modulations peuvent servir à exprimer les sentiments simples ou complexes. Ces sentiments trouvent surtout leur expression dans ce que l'on nomme les pensées ou les phrases musicales, lesquelles ne sont autre chose qu'un assemblage de sons successifs formant un tout complet par rapport au ton et au mouvement, et qui se résout sur une corde essentielle du ton dans lequel il a commencé. C'est le caractère de la phrase musicale qui est toujours ici la chose la plus importante, parce qu'il est en rapport direct avec le sentiment exprimé, comme l'accentuation dans le langage parlé; la phrase entière reproduit la variété des nuances par lesquelles passe tout sentiment, quelque déterminé qu'il soit. La mélodie exprime les sentiments de l'âme au moyen du rhythme, de l'accent, de la succession des sons et de la modulation. Le calme veut une mélodie pure, sans modulations ou avec des modulations coulantes; la gaieté, une mélodie vive, des tons clairs, un rhythme rapide, une modulation qui n'exclut pas des intervalles disjoints; la tristesse, des tons sombres, des modulations larges, des accents plaintifs et des silences; la colère, une modulation pressée et brusque, un accent bruyant, des tons rembrunis; la gloire, des accents agités, des effets chromatiques, une modulation noble;

(2) Grétry, t. II, p. 270.

l'amour, des intonations douces, des modulations fondues et tendres, un rhythme tantôt vif et tantôt lent; l'enthousiasme religieux, des sons larges et syncopés, des mouvements nobles; enfin le bonheur, des modulations douces, un rhythme parfois lent et solennel, parfois vif et joyeux.

La mélodie qui, par essence, ne procède que par une suite de sons successifs et simples, n'exprime les sentiments de l'âme que dans leur simplicité première et pour ainsi dire dans leur limpidité naturelle. Si par sa nature même elle nous ouvre les vastes sphères du monde idéal, elle est peu propre à rendre le trouble des passions et la véhémence des sentiments énergiques, bien qu'elle y parvienne quelquefois par l'emploi de certains intervalles dissonants et par les modifications de l'accent et du rhythme. Mais dans ces cas elle empiète déjà sur un terrain qui n'est plus le sien. C'est à l'harmonie qu'il faut demander l'expression des sentiments et des passions qui tiennent plus à la réalité et au monde des sens qu'à l'idéal et au monde de la pensée. L'harmonie c'est la combinaison de plusieurs sons employés simultanément, c'est-à-dire des accords. De même que la mélodie est le langage de l'âme, l'harmonie est la voix de la nature matérielle, physique ou physiologique, parce qu'elle a pour principe la résonnance des corps sonores. Ce n'est qu'indirectement que l'harmonie peut faire naître un chant, et cela n'est possible que par suite de la correspondance de la nature extérieure et de la nature spirituelle. Mais elle peut renforcer et modifier la mélodie; elle devient alors le moyen le plus énergique d'exprimer nos passions ou ce mélange des sentiments de l'âme et des sensations affectives de notre nature corporelle.

Il y a deux espèces d'harmonie, l'harmonie consonnante et l'harmonie dissonante. La première ne fait que renforcer la mélodie; la seconde la modifie et lui permet de moduler, c'est-à-dire de passer d'une gamme à une autre par des préparations et des liaisons. Ce passage s'opère en général au moyen de la note sensible de la gamme dans laquelle on entre, et l'emploi de cette note produit dans les accords des dissonances que l'on prépare et

que l'on résout par des accords consonnants ou quasi-consonnants. La note sensible est essentiellement appellative, parce que le repos est impossible sur elle. C'est pourquoi si elle trouble l'harmonie qui n'est possible qu'avec l'équilibre et le repos des sons concomitants, si elle est propre, par conséquent, à exprimer l'agitation des passions humaines et tout ce qui bouleverse l'âme ou la déchire, elle fait sentir plus fortement le besoin du repos et donne du mouvement et de la vie à la mélodie. Le plain-chant dans les premiers temps de l'Église, n'en faisait pas usage; son harmonie n'était que consonnante; les changements de ton s'opéraient sans liaison et sans préparation. Chaque note et chaque accord portant en eux-mêmes un repos, la marche de la mélodie et de l'harmonie était lente, calme et majestueuse, ce qui rendait le plain-chant éminemment propre à l'expression du sentiment religieux, mais ne lui permettait pas de traduire avec toute leur énergie les passions humaines. « Leur mobile variété, dit Lamennais, leurs impétueux élans, leurs oppositions imprévues, soudaines, leurs nuances infinies, leurs contrastes heurtés, rien de tout cela n'avait d'expression possible dans l'art créé par l'Église en vue d'un but directement contraire. Quand donc la vie chrétienne cessa d'être la vie en quelque sorte unique des peuples au sein desquels fermentait un esprit nouveau; quand, au sortir du moyen-âge, l'humanité redescendit des hauteurs éthérées de la foi dans la sphère orageuse des pensées et des choses terrestres, il fallut que, pour satisfaire à des besoins jusqu'alors inconnus, l'art se transformât. Monteverde, sans le savoir peut-être, opéra cette grande révolution. Par les seules conséquences d'une hardiesse de génie, en posant le rapport de la note sensible avec le quatrième degré, il créa les dissonances naturelles de l'harmonie et conséquemment la modulation; à la tonalité ecclésiastique incompatible avec ces changements, il substitua une tonalité différente qui appelait un rhythme régulier; il fut, en un mot, l'inventeur d'une musique nouvelle (1). »

(1) Lamennais, *Esquisse d'une philosophie*, Paris, 1840, t. III, p. 336.

La musique moderne est sinon plus profonde dans l'expression des sentiments, du moins plus étendue dans ses moyens expressifs que la musique ancienne. Par une conséquence naturelle du mouvement de la civilisation moderne, la transformation que nous avons vue se produire dans les autres arts, s'est opérée également dans la musique : la musique religieuse a décliné de jour en jour et a été remplacée par la musique profane ou plutôt par la musique dramatique qui admet plus qu'aucune autre l'expression de tous les sentiments et de toutes les passions du cœur humain. L'histoire de la musique moderne se résume tout entière dans celle de la musique de théâtre, c'est là que les écoles et les styles se dessinent le mieux.

La distinction des écoles en musique peut assez bien se comparer à celle des écoles en peinture, mais elle dérive plus directement de l'élément supérieur de l'art, ou de la manifestation de l'idéal, parce que la musique, ayant surtout pour objet d'exprimer les sentiments de l'âme, a un caractère plus intime que la peinture, la sculpture et l'architecture. Les deux grands moyens expressifs de la musique sont la mélodie et l'harmonie. Bien que ces deux moyens se lient entre eux naturellement, et que l'harmonie naisse de la mélodie, comme la mélodie de l'harmonie, on peut accorder la préférence à l'un d'eux ou tâcher de les faire concourir ensemble à l'expression. De là les trois écoles modernes dont le style particulier forme ce que l'on nomme la musique italienne, la musique allemande et la musique française.

La première de toutes les écoles dans l'ordre chronologique est l'école flamande. Elle a donné naissance aux trois autres, et si elle a été éclipsée par celles-ci, il faut l'attribuer aux événements politiques qui ont si cruellement frappé le peuple belge pendant plusieurs siècles. « Depuis le treizième siècle jusqu'au seizième, dit Choron, les progrès les plus importants sont dus à des Français ou à des Flamands. Ce dernier peuple surtout mérite une considération particulière pour avoir formé, pendant la dernière moitié du quinzième et la première du seizième siècle une école, que les guerres de la fin de ce siècle détruisirent, mais qui a été la tige

de toutes celles qui subsistent aujourd'hui en Europe. Les Français furent les premiers qui, à raison de la proximité et des relations habituelles, participèrent à l'impulsion qu'ils avaient donnée (1). » Cependant, l'un des maîtres de l'école italienne, Monteverde, qui florissait vers 1590, doit être considéré comme le créateur de l'harmonie moderne par l'emploi qu'il fit de la septième de dominante et des accords dissonants. Depuis lors, les Italiens ont toujours été en avant des autres peuples et c'est à eux que l'on doit la création de la phrase mélodique et de l'harmonie tonale. Mais leur génie particulier et le caractère chantant de leur langue, les ont portés surtout vers la mélodie, à laquelle ils ont donné une expression vague et une surabondance parfois fatiguante. Ils ont fait trop souvent ce que l'on pourrait nommer du chant pour le chant. Sacrifiant l'expression de la parole à la beauté et à l'expression abstraite de la mélodie, ils sont tombés dans la monotonie, parce que le sentiment séparé de l'idée ne peut se soutenir seul et tourne inévitablement dans un cercle étroit. On a fait en Italie, il est vrai, des efforts pour ramener la mélodie à la vérité et à la précision, mais ces efforts n'ont eu que des résultats en quelque sorte individuels, ils n'ont pas changé notablement le caractère général de la musique italienne. Il en a été de même des tentatives faites pour développer l'harmonie; malgré la connaissance de cette partie de l'art, que possédaient à un haut degré les compositeurs du nord de l'Italie, l'école italienne l'a toujours considérée comme un accessoire qu'il est permis de négliger, quand elle ne concourt pas directement à l'expression de la mélodie.

Le caractère de l'école allemande est la prédominance de l'harmonie. Bien que la science des accords soit partout la même, les Allemands lui ont demandé les moyens de produire des effets extérieurs semblables à ceux du coloris et du clair-obscur dans la peinture. Ils ont placé l'expression plutôt dans l'harmonie que dans la mélodie, et le plus souvent ils ont fait naître celle-ci de

(1) Choron, *Manuel de musique*. Paris, Roret, 1838, 3e partie, t. II, p. 51.

celle-là. Ce sont eux qui ont inventé la vraie musique instrumentale, et ils ont su lui donner une richesse et un éclat que les autres peuples n'ont pu égaler. « Les Allemands, dit Choron, sont à beaucoup d'égards dans la musique ce que les Flamands sont dans la peinture; moins scrupuleux sur le dessin, ils recherchent l'effet des couleurs; c'est-à-dire qu'ils aiment parmi les accords ceux qui ont le plus d'éclat, et parmi les instruments ceux qui sont les plus sonores, tels que les instruments à vent (1). » L'Allemand froid et studieux calcule ses effets, et il a besoin, pour s'échauffer, des moyens extérieurs. Son harmonie est mâle, riche et nombreuse. Sa poésie tient plus à l'imagination et à la sensation qu'à la pensée et au sentiment; il idéalise la nature extérieure plus qu'il ne réalise l'idéal, et dans ses arts on peut facilement retrouver les tendances au panthéisme qui forment le caractère dominant de la philosophie allemande.

« Les Français, dit Grétry, imitateurs des Italiens pour la mélodie, et des Allemands pour l'harmonie, n'ayant eu rien à créer, ont tout perfectionné en rendant dramatiques la mélodie et l'harmonie (2). » On l'a souvent répété, ce qui caractérise l'esprit français c'est l'éclectisme, c'est la faculté d'emprunter ce que les autres nations ont inventé et d'en former un ensemble portant un cachet particulier. Ce système qui se retrouve partout dans les arts et dans la philosophie en France, a ses dangers sans doute, puisqu'il est incompatible avec la profondeur et qu'il tient la pensée à la surface des choses; mais la clarté, la lucidité et le bon sens qui distinguent le peuple français non-seulement rachètent ces défauts de l'éclectisme, mais lui font porter des fruits heureux pour le progrès de la civilisation. La France est le creuset où viennent se fondre et s'épurer, à des moments donnés, les éléments qui sont dus à l'initiative des autres nations, et qui sans cette épreuve resteraient peut-être longtemps sans influence sur la marche de l'humanité. Cela suffit à sa gloire. L'histoire de la musique en

(1) Choron, *Manuel de musique*, 3e partie, t. II, p. 58.
(2) Grétry, *Essais sur la musique*, t. III, p. 291.

France prouve la vérité de ce que nous venons de dire. Le caractère de la musique française c'est la clarté de l'expression et la fusion de tous les moyens employés par les autres écoles. En France on cherche la mélodie dans le sens des paroles, et l'expression des sentiments y reçoit toute la précision et toute la finesse que l'intelligence peut lui donner. On exige que l'harmonie contribue à l'expression des paroles, et que la musique indépendante ou instrumentale se rapproche autant que possible de la musique vocale. En un sens on peut dire que la musique française est spirituelle, comme la musique italienne est sentimentale et la musique allemande passionnée.

C'est en France que se sont opérées les tentatives les plus remarquables de fusion entre les différentes écoles. La première a été faite par Rossini après qu'il se fut pénétré du caractère français. Son *Guillaume Tell* est un chef-d'œuvre par la beauté, la grandeur et la majesté de la mélodie, autant que par la richesse et la vigueur de l'harmonie; mais malgré la transformation que Rossini a fait subir à son talent, on y reconnaît encore quelque chose du vague propre à la musique italienne, de ce défaut de clarté et de précision, de vérité dramatique et d'unité de couleur locale, sans lesquelles une œuvre, malgré tout son mérite, n'atteint pas à la perfection. A cet égard, *la Juive* d'Halevy, bien que de beaucoup inférieure au *Guillaume Tell* de Rossini pour la pureté de la mélodie et même pour la science des effets harmoniques, laisse peu de chose à désirer; l'expression du chant y est constamment en rapport exact avec les paroles et il règne dans toute la pièce une sorte de coloris historique d'une netteté admirable. Mais l'œuvre de fusion des trois écoles arrive à son plus haut degré, dans les deux chefs-d'œuvre de Meyerbeer : *Robert le Diable* et *les Huguenots*. Ce dernier opéra surtout peut être proposé comme modèle pour l'emploi de tous les moyens expressifs dont dispose l'art musical. Il y règne un caractère général qui peint avec fidélité cette époque de fermentation religieuse, de sombre fanatisme, de cruauté, d'exaltation et en même temps de plaisirs effrénés et de passions amoureuses, que l'auteur a choisie. La musique exprime bien la

lutte entre le protestantisme spartiate et le catholicisme sybarite. Le chant y est ce qu'il doit être, l'auxiliaire des paroles; il est suffisamment étendu pour développer les idées et faire sentir les diverses nuances des sentiments et des situations, mais il n'est pas surchargé d'ornements inutiles. L'harmonie y concourt directement à l'expression et fournit dans ce but toute la puissance de ses moyens, toute la richesse de son coloris. Rien n'égale sous ce rapport les deux morceaux qui composent le quatrième acte. La musique de cet opéra, outre sa beauté que l'on pourrait nommer de disposition et sur laquelle nous reviendrons bientôt, est un vrai chef-d'œuvre pour ce qui concerne la vérité et la force de l'expression.

On a beaucoup disserté sur la question de savoir si la musique doit être subordonnée aux paroles ou les paroles à la musique. La question, selon nous, ne peut recevoir une solution absolue, mais la prééminence ne nous semble pas pouvoir être contestée à la parole. Sans elle, la musique reste vague et ne parvient plus à parler à l'âme un langage que celle-ci puisse comprendre; le plaisir qu'elle procure n'est plus qu'une jouissance des sens et de l'imagination qu'elle berce mollement ou agite au hasard. Ce n'est pas par ce côté que la musique mérite d'occuper le haut rang que nous lui avons assigné dans l'échelle des arts. La musique doit exprimer cette face de l'idéal que le sentiment atteint plus particulièrement, mais qui lui échappe presque complétement lorsqu'il est privé du secours des idées. Les paroles servent à manifester les idées et à préciser les sentiments; avec leur secours la musique peut rendre les nuances même les plus fugitives de ceux-ci; il suffit pour s'en convaincre de considérer ce qu'elle ajoute à l'expression d'une phrase en la renforçant et en la répétant avec une foule de modifications que le langage parlé serait impuissant à faire saisir. Si donc les paroles sont nécessaires à la musique pour l'empêcher de se perdre dans le vague; avec leur concours elle parvient à exprimer jusque dans leurs nuances les plus légères tous les sentiments de l'âme. D'après cela on voit que la musique doit être assujettie aux paroles d'une manière générale, mais que cet assujettissement n'est pas tel qu'il lui enlève sa liberté d'action

dans les limites que le sens des paroles lui trace. Pour qu'il y ait unité, il faudrait que l'invention des paroles et de la musique émanât toujours du même artiste. Malheureusement il est rare, surtout de nos jours où les habitudes industrialistes de la division du travail ont été transportées dans le domaine de l'intelligence, de rencontrer des musiciens capables de composer un poème ou des poètes capables de faire une œuvre musicale de quelque mérite. Il faut donc se contenter du concours du poète et du musicien, et la marche à suivre pour obtenir l'accord des paroles et de la musique, nous paraît être que le premier fasse d'abord un canevas assez détaillé de son poème, et qu'il compose les paroles après que le musicien a écrit la musique. Faire des parodies, c'est-à-dire placer des paroles sous un chant fait sans aucune indication antérieure, nous semble être, malgré les exemples que l'on peut invoquer en faveur de ce système, le bouleversement des idées, et conduire peu à peu à la décadence de l'art musical.

Nous trouvons, dans l'hymne célèbre de la *Marseillaise*, un exemple mémorable de la puissance d'expression que peut acquérir la musique par le concours de la parole, quand toutes deux naissent ensemble de l'enthousiasme qui transporte une âme d'artiste. Rouget de Lisle en composa à la fois les paroles et la musique pendant une nuit d'inspiration et d'exaltation patriotique. Dans sa pensée, le chant et la poésie s'associaient tellement qu'il ne pouvait savoir lui-même lequel était né le premier. Quand on entend ce chant sublime, qui a enflammé tant de cœurs et qui a fait affronter la mort à des milliers d'hommes, on éprouve un frémissement involontaire, un transport de courage et d'intrépidité semble doubler nos forces et ouvrir à notre âme des horizons inconnus devant lesquels la vie présente s'efface. On ne peut séparer les vers de la musique, le sentiment de l'expression, tant il y a d'unité dans ce chant où s'allient avec un art merveilleux toutes les idées alors en ébullition : la haine de la tyrannie, l'enthousiasme pour la liberté, la pitié pour les victimes, l'amour de la patrie et de la famille, la vengeance et l'ardeur guerrière. Quand il fut exécuté la première fois, disent les contemporains, les visages

pâlirent d'abord et tous les yeux se mouillèrent de larmes, mais quand on arriva à la strophe qui commence par les mots : *Amour sacré de la patrie*, tous les fronts se découvrirent et l'enthousiasme éclata avec une invincible puissance. L'hymne de la révolution était trouvé; désormais les idées nouvelles avaient leur expression poétique dans un chant à la fois simple et sublime; « chant immortel, dit Choron, et jamais assez vanté, qui doit participer désormais à toutes les révolutions qui pourront se faire ou s'ébaucher; chant qui conduira les peuples à la victoire, après que le *Chant du départ* leur aura fait quitter sans regret leur foyer. Non, l'hymne admirable de Rouget de Lisle n'est plus un air national des Français, c'est le chant de libération de tous les opprimés, c'est le chant sacré qui doit être répété par les peuples tour à tour, jusqu'à ce qu'enfin ils puissent se réunir tous pour chanter, comme Moïse après le passage de la mer Rouge, le *Nouveau cantique*, le cantique qui dira les merveilles de la rénovation sociale, et annoncera l'ouverture d'une autre ère : ère nouvelle pour les gouvernements et les arts; ère de vertu, de gloire et de liberté (1). »

Nous venons de voir l'union de la parole et de la musique s'élever jusqu'au sublime; la musique seule ou la musique indépendante reste de beaucoup au-dessous, parce que par elle-même elle est vague, et qu'il lui faut toujours plus ou moins, pour parler à l'âme, le secours des circonstances extérieures ou de l'association des idées. En général, la musique instrumentale a recours pour se faire comprendre aux analogies des sons avec nos sentiments, nos accents et nos idées ou bien avec les objets extérieurs. Cependant ce n'est que bien rarement qu'elle parvient à dépasser le sentiment confus du monde idéal que nous portons en nous. Mais cela lui suffit pour nous charmer et souvent même pour nous transporter d'admiration ou exciter en nous de profondes émotions. L'enchaînement des idées et une imitation plus ou moins exacte sont presque toujours les moyens par les-

(1) Choron, *Manuel de musique*, 2e partie, t. III, p. 224.

quels nous parvenons à reconnaître dans les symphonies l'expression déterminée des sentiments que le compositeur a voulu traduire.

« Rappelez-vous, dit Lamennais, quelques-uns des poèmes merveilleux de Beethoven. Chacun d'eux émane d'une idée première qui en détermine la forme générale et la contexture. Celui-ci s'ouvre par une scène champêtre. Tout est pur, serein, tout respire le calme et la fraîcheur de la nature au lever du jour, quand les larges ombres qui tombent des montagnes flottent sur la plaine comme les plis traînants du manteau de la nuit. Un chant simple et doux se fait entendre; les échos le répètent de vallée en vallée. Il semble que vous erriez sur l'herbe humide encore, au pied des coteaux, alors que les bois, les prairies, les champs exhalent comme une vapeur d'harmonie indéfinissable. Mille accidents de lumière déroulent sous vos yeux des tableaux variés : le son invisible, mystère étrange, s'obscurcit ou se revêt d'un vif éclat. Peu à peu le soleil monte, l'air s'embrase. Aux travaux suspendus succèdent des danses joyeuses. Cependant les nuages s'amoncellent, un bruit sourd et lointain, parti on ne sait d'où, annonce l'orage; on ne le voit pas encore, on le pressent ; il grossit et s'approche; l'éclair sillonne la nuée, la foudre la déchire avec un fracas horrible. Les danses s'interrompent, les pasteurs effrayés se dispersent. Mais bientôt après, le ciel recouvrant sa splendeur, ils se rassemblent de nouveau pour exprimer dans un hymne simple comme leurs cœurs, magnifique comme l'œuvre de Dieu, la reconnaissance, l'adoration, l'amour, tous les sentiments qui font de l'homme, en quelque manière, l'interprète des êtres inférieurs, des êtres innombrables qu'il résume en soi.

« Dans un autre moment, le poète oubliant la terre, séparé de ce qui frappe les sens, vous associe à ces impressions que l'on ne saurait décrire, qui semblent n'être produites par rien d'existant, rêves aériens de la fantaisie qu'un souffle inconnu berce mollement en des espaces indéfinis dont les horizons changent, varient, se transforment comme les aspects mobiles et les teintes du cou-

chant, à l'heure mystérieuse où le crépuscule déploie ses ailes demi-opaques et demi-transparentes (1). »

La musique même instrumentale ne peut recourir qu'avec une grande réserve à l'imitation des sons que produisent les choses extérieures, des cris que font entendre les animaux et du chant des oiseaux. Sa mission n'est pas de traduire l'idéal en imitant la nature, comme le font la sculpture et la peinture; ses moyens extérieurs sont moins dépendants des choses matérielles et relèvent plus directement de la pensée. C'est pourquoi elle rencontre avec plus de facilité la beauté d'expression. La musique manifeste l'âme dans ce qu'elle a de plus intime, et par conséquent aussi elle montre d'une manière plus claire la beauté essentielle du monde idéal. Cependant, elle n'est pas soustraite à l'obligation de combiner ses moyens extérieurs pour réaliser au dehors la beauté sensible; sans cela elle ne serait plus un art. Si l'on veut sentir la distance infinie qu'il y a entre elle et la seule expression au moyen d'une succession de sons, on n'a qu'à comparer aux compositions de nos musiciens même les moins célèbres, le chant du rossignol. Ce chant nous plaît au milieu des bois, parce que nous ne lui demandons que l'expression plus ou moins vague de nos propres sensations et de quelques-uns de nos sentiments. Mais que l'on nous donne comme une œuvre de l'art l'imitation parfaite du chant du rossignol, aussitôt cela nous paraît puéril et indigne de notre attention. Nous demandons à l'art non-seulement plus de profondeur dans l'expression des sentiments, mais encore les caractères du beau dans la composition et dans l'exécution. Pas plus dans la musique que dans la poésie et l'éloquence, l'expression juste et forte ne constitue la beauté extérieure. Lorsque cette expression n'est possible que par une succession de moyens divers, nous exigeons que ceux-ci soient soumis aux lois de l'unité, de l'ordre et de l'enchaînement qui dérivent de la notion du Beau. Tout le monde sait, en effet, que dans les arts il ne suffit pas qu'une idée soit belle en soi, la manière dont elle est

(1) Lamennais, *Esquisse d'une philosophie*, t. III, p. 342 et suiv.

ıtée importe beaucoup. On a dit que l'art embellit la nature, ıit plus juste de dire que l'art embellit la pensée, et cela est surtout de la musique. Nous négligerions donc la partie la importante de l'art musical, au point de vue du sujet que traitons, si nous nous bornions à montrer comment il réalise ıuté d'expression. Nous devons aller plus loin et aborder ıen des moyens extérieurs qu'il met en œuvre et dont mble constitue la composition proprement dite.

musique emploie trois moyens pour réaliser la beauté dans cession des sons par lesquels elle exprime les sentiments de , ce sont le rhythme, la mélodie et l'harmonie. Chacun de ces ns a sa beauté propre, mais le rhythme tient plus à l'élément :e, tandis que la mélodie et l'harmonie représentent plus ılement l'élément d'activité spirituelle ou physique. Il n'y a ci d'exclusion, il n'y a que simple prépondérance. Le me réalise la beauté mathématique, la mélodie et l'harmonie t la beauté dynamique, dans le sens que nous avons donné mots.

ı'y a pas de beauté sans diversité. Le rhythme résultant de la : relative des sons qui se succèdent, introduit la diversité la partie la plus simple de la musique. Le plain-chant ne le ıissait pas; il procédait par notes égales. Il a fallu un esprit ɜau pour lui donner naissance; l'inégalité de durée des sons me, en effet, l'agitation des passions humaines, et celles-ci enaient pas place dans l'expression de la musique religieuse ıremiers temps de l'Église. Mais la diversité ne suffit pas, il ɥu'elle soit ramenée à l'unité par des unités subordonnées ou apports d'égalité, ce qui constitue l'ordre. Les modernes ont luit ce caractère dans le rhythme avec une extrême précision. ıt divisé le temps par portions égales et sous-divisé encore en ɜs égales. De là la mesure ou unité de durée, et les temps ou s subordonnées. Il n'y a que deux divisions primitives, la on binaire et la division ternaire. Elles donnent les mesures ıx et à trois temps. Toutes les autres mesures sont des modi- ons de celles-ci et s'y ramènent. Chaque temps se divise en

raison sous-double ou sous-triple; il en est de même de chaque durée nouvelle ainsi obtenue. Ces divisions fournissent les différentes valeurs relatives des sons. Dans le système binaire, la ronde étant prise pour unité de durée vaut deux blanches, la blanche deux noires, la noire deux croches, la croche deux doubles croches, etc. Ces valeurs déduites de la mesure à deux ou à quatre temps, restent les mêmes pour toutes les mesures, mais elles se combinent différemment. Pour les mesures ternaires on les augmente de moitié, ce que l'on représente par un point; mais les sous-divisions restent binaires. Dans le système des sous-divisions ternaires, celles-ci restent aussi les mêmes pour les mesures à deux ou à trois temps. Tel est l'élément d'ordre excessivement simple introduit dans le rhythme. Son infinie variété qui résulte de toutes les combinaisons possibles des différentes divisions de la durée, soit des sons soit des silences, est soumise aux règles fixes de la valeur relative et de la mesure ou de l'unité absolue, en sorte que l'oreille est sans cesse ramenée de la diversité à l'unité. Cette réduction qui n'est souvent qu'implicite peut devenir explicite. Les différentes durées se suivent quelquefois d'une manière symétrique dans les mesures mêmes, ce qui introduit dans le rhythme des unités subordonnées non plus senties seulement par l'oreille, mais réellement entendues. Lorsque l'expression ne permet pas cette dernière espèce de régularité, on retrouve la symétrie et l'ordre dans la répétition de l'ensemble irrégulier; c'est ce que l'on nomme le rhythme phraséologique. La phrase rhythmique forme alors une unité supérieure ou plutôt complexe, soumise à la loi de la périodicité. Ajoutons enfin que le mouvement ou la rapidité avec laquelle les sons se succèdent, et l'accent ou le degré d'intensité que le rhythme et la mesure appellent par eux-mêmes dans certains sons, représentent, pour cette partie de l'art musical, l'élément vital de la beauté.

Le rhythme dans la musique dérive de la prosodie dans la déclamation; il reçoit donc directement son unité particulière du sentiment qu'il s'agit d'exprimer. Il en est de même de la mélodie qui reçoit le sien de l'accentuation dans le langage parlé ou déclamé,

ce qui n'est rien autre chose que le sentiment intérieur auquel la voix donne son expression naturelle et sa couleur propre dans le monde des sens. La mélodie a pour principe, comme Grétry l'a établi, l'accentuation ou la déclamation; sa vérite résulte donc de la manière dont celle-ci est imitée et développée; mais sa beauté dérive de la façon dont ses éléments sont combinés et enchaînés. C'est par ce dernier côté que nous avons à l'envisager ici.

Ce qui domine toute la composition musicale, c'est la loi de l'unité. « Toute pièce de musique, dit Choron, peut être regardée comme étant formée du développement et de l'accompagnement d'un chant principal qui fait la base de toute la composition; mais ce qui n'est pas moins important à connaître, c'est que ce chant principal, dont toutes les autres parties se déduisent selon les lois de la mélodie et de l'harmonie, n'est lui-même que la déduction faite, conformément aux lois de la mélopée, d'une première pensée ou idée de chant dont elle offre le développement, et qui est ce que l'on nomme le sujet de la composition : ainsi toute composition musicale doit être regardée comme le développement mélodique et harmonique d'un sujet principal (1). »

Le sujet ou plutôt l'expression de ce qu'il y a d'essentiel dans le sentiment que l'on veut traduire, imprime donc le caractère de l'unité à toutes les parties de la composition. Il détermine le ton et le mode du chant ou de la mélodie. C'est dans ce ton et dans ce mode que celle-ci doit commencer et finir. Le développement du sujet peut amener le passage d'un ton ou d'un mode à un autre, mais l'unité exige qu'il n'y ait qu'un seul mode principal auquel se rapporte toute la modulation. Il s'ensuit que le ton ou mode principal doit être clairement indiqué dès le commencement, et qu'après un passage dans un mode secondaire, il doit être ramené, afin de ne pas subir d'altération par une succession trop longue d'autres modes. C'est le moyen de concilier l'unité et la diversité, exigées pour la beauté. Toute la conduite des tons consiste dans leur subordination à un mode principal, et pour

(1) Choron, *Manuel de musique*, 2e Partie, t. I, p. 9.

qu'il n'y ait pas de monotonie, on évite l'emploi immédiat de certains intervalles de même grandeur. Quant à la modulation proprement dite ou passage d'une gamme à une autre, la règle est d'établir le ton ou le mode principal au commencement, puis d'y revenir à chaque période et de le faire régner seul dans la période finale. Ce passage ne se fait pas arbitrairement, il y a une parenté des tons et des modes qui établit un ordre entre eux. Cependant, il ne faut pas oublier que c'est toujours l'expression du sentiment qui décide si la transition doit se faire dans le mode le plus proche, ou s'il faut faire usage de tons éloignés. Voici un exemple de l'ordre que suit la modulation dans le passage très-fréquent d'un mode majeur à l'un des trois modes qui lui sont voisins au premier degré.

« Après avoir suffisamment établi le mode principal, ce qui se fait par une modulation d'une étendue proportionnée à celle de la pièce, on passe dans le mode de la quinte, dans lequel se fait une cadence finale qui marque la première période. La seconde reprend dans ce mode (celui de la quinte) mais sans s'y arrêter, et passe de suite dans le mode principal, où l'on ne s'arrête pas non plus, mais d'où l'on passe dans le ton ou mode mineur de la sixte. On y maintient la modulation jusqu'à la fin de cette seconde période, qui forme une cadence finale : alors la troisième période reprend de nouveau avec le commencement de la composition dans le principal ton ou mode. Le retour du mode de la sixte dans le mode principal se fait le plus souvent par le moyen d'une transition passagère. Enfin suit la période finale où règne généralement le mode principal de la pièce, qui jusqu'alors ne s'est fait entendre que fort peu dans tout le cours de la composition (1). »

Les transitions sont l'indice de l'élément vital dans la succession des sons. Pour le passage d'un ton à un autre, on distingue les tons qui donnent un repos à l'oreille et ceux qui sont appellatifs ou conducteurs. Lorsque ces derniers se présentent on ne peut, sans offenser le sentiment, aller ailleurs que dans le ton qui

(1) Choron, *Manuel de musique*, 2e partie, t. I, p. 34.

est immédiatement au-dessus ou au-dessous. Dans la modulation proprement dite, les transitions se font au moyen des sons appellatifs, mais elle est plus ou moins douce suivant que la gamme dans laquelle on passe a plus ou moins de sons communs avec celle qu'on abandonne. Enfin, dans l'emploi des intervalles on doit éviter, surtout quand il s'agit de musique vocale, les intervalles difficiles tels que ceux de seconde, de quatrième, de cinquième et de sixième augmentées, de septième majeure et les intervalles plus grands que l'octave.

Mais les règles du beau ne s'appliquent pas seulement dans la mélodie à la conduite des tons et à la modulation, elles s'appliquent aussi au développement du sujet, à la structure des phrases et des périodes, et à l'assemblage des propositions et des parties. De même que pour le dessin, après avoir étudié la ligne ondoyante en elle-même, nous avons considéré ses différentes applications selon le sujet traité, nous devons maintenant, pour ce qui concerne le dessin mélodique, envisager les applications des principes que nous venons de rappeler.

Dans les phrases du langage parlé il y a des points de repos qui indiquent un sens complet ou non, et qui y introduisent l'ordre et la mesure. Il en est de même des phrases ou périodes musicales, traduction des premières. Nous savons que dans l'échelle des sons qui composent la gamme, il en est qui satisfont et reposent l'oreille plus que d'autres; la tonique porte plus de repos que la dominante et celle-ci plus que la médiante. L'art musical fait usage de cette propriété, qu'il est facile d'expliquer par la théorie de la génération ou décomposition des sons en unités subordonnées, pour exprimer l'unité, la subordination des nuances et les différents degrés d'enchaînement des sentiments de l'âme. Une phrase musicale peut donc présenter un sens complet ou non, former un tout qu'il est impossible de démembrer ou être susceptible de divisions diverses; plusieurs phrases peuvent s'enchaîner et former le développement d'un thème primitif. De là on distingue les propositions mélodiques qui se bornent à l'essence, et celles qui présentent le développement ou la détermination du

sentiment qu'elles expriment. On distingue aussi d'après la nature du repos, les propositions conclusives, les propositions intégrales suspensives et enfin les propositions fractionnelles. On aperçoit ici la subordination, l'ordre et l'enchaînement vital des propositions. Mais cela apparaît davantage encore si l'on étudie leur structure intime. Les propositions brèves qui n'expriment que ce qu'il y a d'essentiel dans le sentiment, dépendent sans doute de la nature de celui-ci, mais celles qui sont le plus agréables sont celles dont l'intégrité est déterminée en quatre mesures simples et que pour cette raison on appelle *carrées*. Ces quatre mesures unies, enchaînées l'une à l'autre par le sens complet qu'elles offrent, n'ont pas d'ailleurs la même importance relative; elles forment en réalité deux mesures composées et suivent les règles de l'accentuation rhythmique, c'est-à-dire que le repos doit tomber sur un temps fort. Il y a des phrases composées d'un plus grand nombre de mesures, mais en général elles peuvent se ramener avec quelques modifications à une proposition carrée. Celle-ci est le type, et l'on voit qu'elle porte en elle l'unité, la symétrie, la régularité, l'ordre et l'enchaînement qui sont constitutifs de la beauté.

Le développement du sujet se fait par différents moyens qui y introduisent de la diversité, tout en lui conservant son caractère d'unité; ce sont la réitération, c'est-à-dire la répétition du sujet ou de quelques-unes de ses parties élémentaires, avec certaines modifications, telles que la transposition et la progression, puis la variation des terminaisons, et l'intercalation de parties mélodiques accidentelles. L'intercalation de propositions fractionnaires se fait ordinairement par une division en deux parties égales soit des membres de la proposition, soit des parties mélodiques. La réitération peut s'appliquer à des parties de phrases ou à des propositions intégrales. On observe l'unité dans la réitération quant au mode, à la mesure, au rhythme, aux intervalles, aux formes de la ponctuation et aux cadences; mais la variété que l'extension a pour but d'introduire afin de préciser l'expression du thème, oblige de déroger dans quelques parties à cette loi de l'unité; c'est ainsi

que dans la transposition on change de mode, dans la progression on fait des transpositions par degrés consécutifs en montant et en descendant, dans la variation des suspensions et des cadences on ajoute quelquefois des membres qui ne sont pas contenus dans la proposition, dans les modifications rhythmiques on change la durée absolue des notes ou leur valeur relative en affectant la mesure, enfin dans les modifications tonales on peut prendre le sujet en sens direct, en sens inverse, en sens rétrograde ou en sens à la fois inverse et rétrograde. Mais la condition essentielle est toujours que toute la mélodie soit déduite d'une manière plus ou moins directe du sujet, et conserve avec lui une analogie sensible, c'est-à-dire le caractère de l'unité. La facilité des déductions est le second caractère de la beauté des développements mélodiques, et pour l'augmenter tantôt on fait servir la fin d'une proposition de commencement à une autre, tantôt on altère la terminaison d'une proposition afin qu'elle cesse de paraître intégrale et qu'elle fasse désirer celle qui doit la suivre et en former le complément.

Lorsque le morceau est à plusieurs parties, le chant peut passer de l'une à l'autre, mais il faut observer les mêmes règles quant à l'unité, à la conduite des tons et à la modulation. La marche facile et régulière de la mélodie veut que l'on évite les grands intervalles, les sauts de deux parties à la fois et les suites d'intervalles égaux qui tendraient à introduire dans les détails quelque chose de semblable au défaut qui résulterait de deux mélodies entendues ensemble dans le même morceau et divisant en quelque sorte, par leur égalité d'importance, l'attention de l'auditeur.

L'art de faire marcher plusieurs parties à la fois appartient surtout à l'harmonie, parce que les parties dans ce cas doivent s'accorder entre elles et que l'harmonie a pour mission de faire entendre des sons simultanés selon les prescriptions de la nature et du beau. La beauté des accords n'est autre chose que la beauté des sons rendue explicite. Le type des accords est l'ensemble des sons harmoniques entendus dans la résonnance d'un corps sonore. L'accord consonnant direct de tierce et quinte qui avec

l'octave produit l'accord parfait, donne toutes les formes possibles des accords, soit par le renversement de ses termes, soit par l'adjonction d'une ou de plusieurs dissonances. On a beaucoup disserté sur la question de l'origine de l'harmonie consonnante et de l'harmonie dissonante. Des théories ingénieuses, parmi lesquelles nous citerons celles de la basse fondamentale de Rameau (1), des progressions harmoniques, arithmétiques et géométriques de Tartini (2), de l'adjonction de la septième aliquote de J. J. Rousseau (3), des retards et des appogiatures de Grétry (4), enfin celle des distances admise par Choron et un grand nombre d'auteurs (5), ont tour à tour obtenu l'assentiment des savants et des artistes. Cependant leur insuccès partiel les a bientôt fait rejeter et a même conduit à abandonner toute recherche. Sans vouloir ici approfondir cette question, nous croyons devoir nous y arrêter un instant pour montrer comment la beauté de l'harmonie dérive de l'ordre qui existe entre les sons et de leur génération.

Il y a consonnance entre deux ou plusieurs sons entendus ensemble lorsque les vibrations qui les produisent coïncident à des intervalles assez rapprochés pour que l'oreille puisse percevoir ceux-ci aisément. La consonnance la plus parfaite est l'octave, puisque deux vibrations du son le plus aigu coïncident avec une vibration du son grave. Puis viennent la quinte, dont trois vibrations correspondent à deux de la tonique, et la tierce dont le rapport des vibrations à celles de la tonique est de cinq à quatre. De cette coïncidence il résulte un repos pour l'oreille, et ce repos est d'autant plus grand que le rapport est plus simple. La sixte et la quarte fournissent aussi des consonnances ; la seconde et la septième au contraire sont dissonantes, celle-là donnant avec la tonique le rapport de neuf à huit vibrations, et celle-ci le rapport de quinze à huit. Les sons produits par un corps sonore sont

(1) J. J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*. Art., Basse fondamentale.
(2) *Ibid.*, Art., Système de Tartini.
(3) *Ibid.* Art., Dissonance.
(4) Grétry, *Essais sur la musique*, t. III, p. 153 à 166.
(5) Choron, *Manuel de musique*, 2e partie, t. I, p. 120 et 121.

infinis, mais nous n'en percevons qu'un nombre très-restreint. Les plus petits intervalles sensibles pour nous entre deux sons de l'échelle, ont reçu les noms de tons majeurs et mineurs, demi-tons majeurs et mineurs, quart de tons majeurs et mineurs, commas maximes et majeurs, limma et apotome. Les intervalles consonnants peuvent devenir dissonants par l'adjonction d'un de ces petits intervalles qui détruisent le rapport plus ou moins simple existant entre les vibrations, et réciproquement un intervalle dissonant peut être rendu moins dissonant ou même devenir consonnant, par l'adjonction ou le retranchement d'une de ces petites distances. Dans la production des sons, le passage d'un repos à un autre se fait au moyen de sons que l'oreille ne supporte que difficilement et d'une manière toute passagère, ce sont les notes de passage, lesquelles produisent les dissonances. Lorsqu'on fait entendre ensemble trois ou plusieurs sons portant repos, on a un accord consonnant; lorsqu'on y introduit une note de passage on a un accord dissonant, et selon le degré de dissonance, on obtient les accords quasi-consonnants, et les accords dissonants parfaits ou imparfaits. On voit d'après cela que la dissonance dans les sons, comme l'irrégularité dans la forme des êtres, est donnée par la nature, et qu'elle n'est pas comme on l'a quelquefois prétendu le fait unique de l'homme. On la trouve dans l'unité développée du son, où elle est produite comme les consonnances par la force tonale; l'homme ne fait que la mettre en relief, lorsqu'il veut exprimer par elle, les sentiments ou les passions qui l'agitent.

Dans l'art musical l'harmonie doit dériver de la mélodie, car l'harmonie est subordonnée et ne doit être employée que pour renforcer l'expression. Mais dans la génération naturelle des sons c'est le contraire qui est vrai. En effet, le son expressif n'est pas toujours le son générateur de l'accord, il peut être et il est même le plus souvent un son engendré, que le compositeur choisit dans la gamme, parce qu'il exprime sa pensée. De plus, les accords ayant entre eux une certaine affinité, ils se succèdent dans un ordre rationnel qui est lui-même l'expression de la pensée, en sorte qu'une certaine mélodie naît de l'harmonie bien conduite.

Mais le compositeur qui veut s'attacher à la partie essentielle de son art doit chercher à exprimer directement l'idéal; il doit s'efforcer d'asservir les sons à la pensée, et non pas laisser courir la pensée après eux. Ici apparaît l'importance de la basse fondamentale comme moyen de trouver le son générateur, exprimé ou sous-entendu, duquel dérivent les accords dont font partie les notes expressives qui composent la mélodie. Cette importance n'est que rationnelle, puisque souvent le son générateur n'est pas exprimé. Rameau a eu le tort de l'avoir méconnu en voulant tirer de son système des règles fixes, mais trop étroites pour l'art. La grande règle dans l'harmonie est celle de l'unité d'expression en d'autres termes de la subordination des accords à la mélodie.

Cependant, la notion du beau fournit les règles secondaires pour la composition et la succession des accords. C'est de l'élément d'ordre que dérivent les règles pour trouver la basse qui convient au chant, ainsi que l'harmonie que comportent à la fois la basse et le chant. Tout ce qui tient aux accords consonnants, à leur marche et au redoublement des intervalles appartient au même élément. La règle qui prohibe la marche des intervalles consonnants parfaits par mouvement semblable, tels que deux octaves, deux unissons ou deux quintes de suite, a sa source dans le principe de la variété et de la progression insensible, qui exclut jusque dans les parties subordonnées des unités égales entre elles qui, en se répétant uniformément, produiraient la monotonie. C'est, au contraire, à l'élément actif de la beauté que se rattache tout ce qui a rapport à l'emploi des dissonances. La facilité du mouvement exige que les dissonances soient préparées, puis résolues soit directement par des consonnances, soit passagèrement par d'autres dissonances qui vont aboutir à une cadence ou repos. La tendance d'une consonnance à passer à une autre par le moyen d'une dissonance, constitue, lorsqu'elle devient explicite, la préparation. La dissonance n'y fait que poindre en quelque sorte. Ensuite elle devient distincte, ce que l'on nomme frapper la dissonance. Enfin, elle passe par le chemin le plus court, en mon-

tant ou en descendant, à une nouvelle consonnance, ce qui forme la cadence. Le son sur lequel se résout la dissonance est l'un des harmoniques du son fondamental. Dans son rapport avec la mesure, la cadence se fait tantôt sur le temps fort, tantôt sur une partie faible. Cela dépend de l'effet que le compositeur veut produire. Au reste dans la syncopation, la force de liaison qui en résulte ne doit jamais aller jusqu'à détruire l'ordre et la mesure; aussi exige-t-on qu'une des parties au moins qui concourent à l'harmonie, suive l'ordre direct. L'examen détaillé des règles de l'harmonie confirmerait davantage encore les principes que l'étude du beau nous a fournis, mais nous croyons pouvoir nous borner aux remarques qui précèdent.

On a dit qu'il n'y a que les livres bien écrits qui passent à la postérité, nous pourrions en dire autant de la musique bien composée. C'est qu'en effet l'idée et le sentiment ne suffisent pas dans les arts, il faut en outre la forme sensible revêtue de la beauté. « Dire qu'un musicien est *mélodiste*, dit M. Castil-Blaze, c'est laisser entendre qu'il n'a pas fait de bonnes études en harmonie. S'il réunissait à un degré éminent le génie créateur et la science des accords, on l'appellerait compositeur. Aussi le titre de *mélodiste* se donne à ceux qui ont obtenu de faciles succès à la faveur de leurs mélodies bien ou mal ajustées, et que les connaisseurs ne veulent pas mettre au rang suprême où brillent les Mozart, les Haydn, les Cimarosa, les Méhul, les Chérubini, et autres... Un instant d'inspiration change l'harmoniste en compositeur : le *mélodiste* le plus fécond ne produira jamais rien de bon; il est même démontré qu'il ne peut pas faire bien, puisque rien ne saurait lui révéler les mystères du contre-point. Cela s'apprend et ne se devine pas (1). »

Cet auteur eût pu dire que le mélodiste ne produira jamais rien de beau, car les règles de l'harmonie ont pour but de réaliser la beauté dans les sons et de permettre à la beauté purement spiri-

(1) Castil-Blaze, *Dictionnaire de musique moderne*. Art., Mélodiste. Brux., 1828, p. 137.

tuelle de la mélodie de se manifester sans être contrariée par des assemblages de sons qui tendraient à détruire loin de le faire naître le sentiment du beau en nous. Ces règles dérivent, en effet, de l'unité, de l'ordre, de la progression et de l'enchaînement des sons et des accords, de la subordination des parties et du juste emploi des moyens ou de la proportion, toutes choses qui ne sont que l'application des éléments de la notion du beau à la succession et à la simultanéité des sons. C'est pourquoi les anciens compositeurs attachaient tant d'importance à l'étude de la fugue. Cet exercice avait pour but d'habituer l'élève à déduire une composition tout entière d'une seule idée principale, au moyen d'imitations de divers genres, artistement combinées, et par là, à y établir à la fois l'unité et la variété, l'ordre et l'enchaînement. Mais aujourd'hui ces études difficiles, et, dans les commencements, peu attrayantes, sont négligées ou dédaignées. « A peine un élève a-t-il appris, dit Choron, à plaquer quelques accords sur une basse, tant bonne que mauvaise, qu'il se croit un compositeur et qu'il grille de s'élancer au théâtre, sur les traces de son maître, qui, parfois, n'en sait pas plus que lui. Les anciens étaient persuadés que, pour former un compositeur et mériter le titre de maître, il fallait employer de longues années à parcourir tous les degrés de la science, à s'exercer péniblement sur chacun d'eux, à méditer attentivement tous les modèles, et, par ce moyen, à se rendre capable de traiter avec une égale facilité tous les genres de musique. Aujourd'hui, le musicien borne toute sa gloire à la composition d'une ariette ou d'une chansonnette, et l'on ne rougit pas d'étaler en tête de semblables fadaises, les titres pompeux d'élève et même de professeur d'une école en réputation (1). »

Nous terminerons cette étude du Beau dans la musique par l'analyse de deux œuvres célèbres : l'ouverture du *Don Juan* de Mozart et les *Huguenots* de Meyerbeer. La première nous montrera l'application des principes du beau dans un morceau isolé, et pour que la justification de nos principes soit plus complète,

(1) Choron, *Manuel de musique*, 3e partie, t. II, p. 39.

nous emprunterons ici l'analyse qu'en a donnée Choron, dont l'autorité en ces matières est reconnue par tout le monde. La seconde, nous fera voir la beauté dans la réunion d'un grand nombre de morceaux, formant un tout complet, ou ce qu'on peut nommer la beauté de disposition dans la musique.

« L'ouverture (de *Don Juan*) a le mérite si précieux de la *variété dans l'unité*. Après une introduction *andante* qui semble destinée à indiquer la sourde agitation du principal personnage avant qu'il se soit tout à fait abandonné à ses penchants déréglés, l'orchestre semble se dégager de toute préoccupation dès l'attaque de l'*allegro molto*, dont la première phrase est d'un progrès et d'une clarté admirables; les instruments à vent se montrent tous ensemble pour faire un remplissage d'une mesure qui sert à rendre carrée la reprise de la même phrase, qui n'est différenciée de l'autre que par le changement du *si naturel* en *si bémol*, changement qui, bien qu'il ne se prolonge pas, jette sur les trois mesures suivantes une teinte de mélancolie; le trait qui suit et amène la demi-cadence sur la dominante, a en outre l'avantage de faire reparaître naturellement ces instruments à vent pour un tutti d'orchestre. Les violons attaquent alors une phrase de deux mesures qui se reproduit en trois transportations, pour moduler à la quinte du ton; la modulation est entièrement déterminée par le petit trait des instruments à vent sur la pédale des violons; ceux-ci reparaissent en première ligne sans sortir du ton de la quinte du mode principal, mais en prenant le mineur, ce qui amène la demi-cadence à la quinte de la dominante, et d'une manière différente de celle qui l'avait amenée elle-même. La phrase de deux mesures qui suit est attaquée à l'unisson par tout l'orchestre, qui se taît tout à coup pour laisser les violons faire contraste par deux autres mesures d'un caractère gai; cette heureuse idée se répète deux fois, puis la petite phrase reparaît encore, et ne se perdra plus de vue jusqu'à la conclusion de l'ouverture; le compositeur l'a ainsi décidé, car ces deux mesures, toutes simples qu'elles sont, vont sous sa plume se prêter à une infinité de transformations et d'alliances, toutes plus heureuses les unes que les

autres. D'abord tous les instruments à corde posent le trait, qui est suivi d'une double imitation à l'octave faite par les hautbois et les bassons, puis par les flûtes; la même phrase sert à conduire pour un instant à la quarte du mode principal par un moyen qui est vraiment étonnant de simplicité; comme on ne doit pas rester dans le mode de *sol*, la même phrase, imperceptiblement modifiée ramène au mode de *la*, dans lequel la mélodie se développe et se termine par une cadence parfaite; remarquez que la forme de cette terminaison est tirée du trait qui avait amené la première demi-cadence. Pour rentrer dans le ton principal, c'est encore notre petite phrase qui sert de *pont* en se montrant suivie du trait que nous avons déjà fait remarquer. L'auteur, après une répétition légèrement variée, se joue avec abandon et avec une grâce inimitable de son motif chéri, il le remontre en modulant, il veut que chaque instrument y ait sa part; il mélange avec un second trait, qu'il conserve toujours dans les parties de violon, les entrées successives des instruments à vent, mais il a su prévoir à l'avance comment il se tirera de toute cette intrigue, et, au moment où l'on ne sait jusqu'où va le conduire la verve qui l'anime, il fait tout à coup reparaître le premier motif de l'allégro à la quatrième du mode; quand ce premier thème a été bien reconnu, il va le conclure dans un ton éloigné du principal. On voit reparaître alors avec de nouvelles combinaisons la petite phrase, qui ne se montre plus surchargée d'imitations, mais fournie par les seuls instruments à corde, sur lesquels toute la synaulie plaque un accord; comme cette forme satisfait le compositeur, il la répète en diverses manières; puis, rencontrant un moment où il peut convenablement rentrer dans le mode primitif, il le fait au moyen du développement de la phrase qui lui avait servi pour la première demi-cadence; mais ici la rentrée n'est point précédée de silences, c'est une gamme descendante des violons qui sert de liaison. Lorsque le motif premier de l'ouverture a été entendu, l'auteur répète dans le mode de la tonique ce qui avait dans la première partie de l'ouverture paru dans le mode de la dominante; puis, comme l'ouverture doit se lier à la première scène de la pièce, il se sert à

cet effet de la petite phrase avec laquelle il s'est joué si longtemps, et qu'il semble n'abandonner qu'à regret (1). »

Le chef-d'œuvre de Meyerbeer n'a qu'une courte introduction, mais on y entend dès l'origine, comme s'ils n'étaient encore qu'en germe, les motifs principaux de l'opéra selon leur importance relative. Quelques sons de l'orgue et une phrase du choral indiquent le caractère grave et sérieux de la pièce entière. En opposition, mais d'une manière subordonnée, on entend quelques traits voluptueux de la viole. La masse dominante d'ombre et de couleurs sombres forme l'unité; les tons clairs et joyeux font contraste sans détruire le caractère principal. On sent pour ainsi dire dès le début que la sévérité protestante doit triompher dans les sympathies du spectateur, de la licence, de la corruption et de la cruauté du catholicisme à l'époque de la Saint-Barthélemy.

Au premier acte les deux éléments en présence commencent à se combattre. Tous les effets de la pièce y apparaissent déjà, mais c'est d'une manière encore un peu confuse. Le chœur d'introduction est brillant et plein de folie. Le chœur de la table a une expression de joie violente et frénétique qui peint bien le caractère de cette époque d'exaltation. Puis vient la romance : *Plus blanche que la blanche hermine*, avec accompagnement de viole d'un tour élégant; ce morceau exprime la sentimentalité romanesque de ces temps où l'amour le plus passionné se mêlait à la volupté la plus raffinée. Sur cette mélodie douce et suave se détache le chant du choral de Luther, que l'on a déjà entendu dans l'introduction et qui va dominer toute la pièce. Pour le mettre en évidence Meyerbeer, à chaque apparition, l'entourera de nuances harmoniques vives et tranchantes. Après une chanson huguenote d'une facture originale, le morceau final ramène le motif du chœur d'introduction, auquel font contraste la romance légère et les roulades du page, comme en un tableau un écho de lumière dans une masse d'ombre ou de demi-jour.

Au second acte, ce sont les teintes claires qui dominent; on

(1) Choron, *Manuel de musique*, seconde partie, t. III, p. 263 et suiv.

dirait des accents féminins de volupté douce et rêveuse. Marguerite de Navarre dans ses jardins royaux chante l'amour, le plaisir et les frais ombrages. Le chœur des baigneuses est d'une suavité charmante; les violoncelles imitent le bruissement de l'eau et le rhythme semble vous balancer mollement. Puis le duo en *fa : Ah! si j'étais coquette!* abonde en oppositions piquantes et en surprises agréables : un chant large et profond fait contraste à une mélodie légère et vive. Le quatuor en *mi bémol* a un caractère majestueux et grave; le musicien prélude aux grands effets qu'il produira bientôt, mais ce morceau est sans accompagnement. Les instruments sinistres et énergiques se taisent encore. Dans tout le second acte on n'a entendu que des voix ou des instruments qui chantent. La strette du final a beaucoup de vigueur et d'entraînement; elle prépare aux violentes émotions qui vont se succéder.

Le troisième acte est trop surchargé et présente quelque confusion des effets harmoniques; on dirait que le compositeur a voulu réunir et essayer tous ses moyens avant de frapper les grands coups. L'acte s'ouvre par une chanson huguenote en *si bémol* avec accompagnement de voix qui imitent le roulement du tambour. La mesure est d'abord à deux temps, puis elle passe à trois temps pour le refrain qui est d'une allure leste et brillante; avant la cadence finale le compositeur a placé deux accords solennels pour exprimer le ton emphatique des buveurs. A ce morceau succède la danse des bohémiens; c'est une harmonie étrange et sauvage, qui accompagne des voix stridentes et joyeuses auxquelles se mêlent le cliquetis des disques et le bruit du tambourin. On entend ensuite comme contraste la mélodie grave et sévère du couvre-feu. Puis vient un beau duo pour contralto et basse, où Meyerbeer fait entrevoir la puissance des moyens qu'il mettra en œuvre dans l'acte suivant. Tout ce morceau a un caractère sombre et mélancolique, quoiqu'un chant du genre comique y contraste par moment avec un chant passionné. Le septuor qui vient après est brillant, il produit un grand effet, ainsi que le chœur des femmes qui se jettent au milieu des épées et se disputent entre elles. C'est entre ces deux morceaux que reparaît le choral chanté par la basse, mais il

se fait entendre cette fois comme un cri de détresse; il est encadré par l'harmonie brillante du septuor, et l'harmonie vigoureuse mais brutale du chœur qui le suit. Pour produire ses plus grands effets, le compositeur a recours plus souvent au contraste qu'au développement progressif du sujet. Il y a un contraste piquant dans cet acte entre le cantique qu'entonnent les catholiques après que la noce s'est rendue à l'église, et les chansons à boire que chantent les huguenots dans un cabaret voisin. La même chose se reproduit au final entre l'expression véhémente des passions qui agitent les principaux personnages sur le devant de la scène, et les accents joyeux que font entendre les musiciens placés au fond dans des gondoles. Mais tout cela se lie, s'enchaîne et s'accorde avec un art merveilleux.

Le quatrième acte est une œuvre prodigieuse. Jamais la musique expressive n'est parvenue à un tel degré de puissance; elle peint avec une énergie sans égale les émotions les plus fortes que l'âme puisse éprouver; si de pareilles émotions n'étaient pas graduellement amenées et devaient se prolonger longtemps, on ne pourrait les supporter; les facultés de l'âme trop tendues se briseraient. Deux morceaux seulement de couleur différente remplissent tout cet acte, mais ils produisent un effet également grand. Un récitatif grave et heurté, d'un caractère sombre et mystérieux, accompagné du mouvement de l'orchestre qui gronde sourdement, puis un chant majestueux qui reparaîtra bientôt, et un autre vif, élégant, précipité et net, qui peint l'indignation de la femme dont l'âme se révolte à la pensée de l'horrible projet des assassins, préludent à ce formidable chœur que l'on nomme *la bénédiction des poignards*. Trois moines viennent bénir les armes des conjurés; ils chantent un hymne d'une allure lente et solennelle, d'un mouvement calme qui fait frémir. Un trait de basse, dur et inflexible, peint la cruauté impitoyable et l'opiniâtre résolution du fanatisme religieux. Bientôt la tempête éclate, l'ouragan se déchaîne. Toutes les voix attaquent à l'unisson la mélodie qui s'est déjà fait entendre, et l'orchestre y ajoute toute la puissance de ses instruments les plus sonores. C'est un tableau saisissant qui fait vibrer toutes les cordes de

l'âme et qui glace d'épouvante. Ces crescendo de l'orchestre suivis de repos, et qui reprennent chaque fois avec des forces nouvelles, sont l'image des passions populaires qui se soulèvent et grondent à la voix du prêtre, comme les flots de la mer en furie. Tout ce que l'harmonie peut produire d'effets violents s'unit ici à la mélodie pour s'emparer du spectateur, le subjuguer et l'entraîner malgré lui. Ce chœur, véritable chef-d'œuvre de la musique moderne, après avoir fait entendre un effrayant anathème, se termine *pianissimo;* c'est la tempête qui se calme un instant, mais pour reprendre bientôt avec une fureur nouvelle. Cet artifice du compositeur, en ajoutant d'une manière originale à l'effet de ce morceau capital, sert de transition à la scène suivante.

Le duo pour contralto et ténor est écrit dans des tons, des modes, et des rhythmes différents qui se suivent pour exprimer les sentiments divers par lesquels passent les deux amants: l'extase amoureuse et les élans passionnés, l'agitation et les anxiétés que leur cause la situation terrible où ils se trouvent, le sentiment de l'honneur qui combat la passion et qui triomphe enfin des plus puissants obstacles. Le violoncelle joue d'abord un trait que le ténor reprendra plus tard. Le début est lent, mais la mélodie fait entendre des accents tour à tour mélancoliques, déchirants et passionnés, des notes aiguës et des modulations brusques qui expriment les transports de l'amour et la lutte des affections contraires, mais également impérieuses. Des phrases ascendantes au moment où l'extase est à son comble, produisent des effets inconnus jusqu'ici et d'une étonnante vérité. La cloche qui annonce le massacre des huguenots, donne le signal de l'allégro final, après une cavatine d'une fraîcheur admirable et d'une poésie touchante. La lutte des passions devient alors terrible; la musique peint avec énergie le trouble intérieur de l'homme en qui se livre, dans un moment suprême, le combat du devoir contre tout ce que les sentiments du cœur ont de plus puissant, et les supplications d'un objet aimé de plus tendre et de plus émouvant. Cette scène violente où tous les ressorts intérieurs sont mis en jeu, se termine par une inspiration soudaine, par

effort désespéré d'une âme qui s'arrache à la séduction de la pitié t de l'amour, à l'attendrissement qui l'entraîne malgré elle. Un ccord suspendu qu'amène un trait du ténor, marque la fin de cet dmirable morceau.

Après le quatrième acte où la musique atteint à l'extrême limite u pathétique, Meyerbeer a trouvé le moyen de soutenir encore ı cinquième l'émotion de l'auditeur. La musique légère ne repa-ıît plus qu'un moment au commencement de cet acte, dernier cho des teintes claires du second, et elle y est empreinte d'un ıractère mélancolique en rapport avec la situation. Sans nuire à ınité, le contraste que produit cet air de danse avec la fin de ıcte précédent, est d'un effet original et repose un instant le ectateur. Le pathétique reprend ensuite et les couleurs éner-ques reparaissent pour former un tableau musical d'une beauté ctraordinaire. Le chœur des femmes protestantes, l'air de la ısse, le duo délicieux de la prière, le choral luthérien que ıantent, avec l'exaltation et l'enthousiasme du martyre, les trois ctimes qui marchent au devant des coups de leurs ennemis, et ı'ils répètent chaque fois en montant d'un ton, sont autant de ıefs-d'œuvre. Tout ici est échelonné et enchaîné pour produire ffet le plus grand possible; tout porte ce caractère d'unité sans quel il n'y a pas de véritable beauté. Les décharges de la mous-ıeterie, les coups précipités du tocsin, les sons discordants des nfares, les voix stridentes des assassins, les cris des victimes, rment avec la mélodie sublime qui se fait entendre et les harpes lestes qui résonnent dans le temple protestant, un de ces ensem-les merveilleux que le génie seul parvient à produire en réunis-ınt toutes les puissances expressives de la nature et de l'art.

Tel est cet opéra qui nous offre le développement le plus riche et mieux ordonné qui se puisse concevoir, de quelques sentiments ıis en présence et luttant entre eux. C'est un véritable tableau ı l'on trouve l'harmonie des lignes, du clair-obscur et du coloris, ınité principale et les unités subordonnées, l'enchaînement et la ordination générale. Tout y est disposé pour réaliser la beauté ıns l'ensemble et dans tous les détails de la composition.

§ 7. — La Poésie.

L'art est la manifestation sensible de l'idéal; mais l'idéal n'est pas un type froid et inanimé; il a au contraire une vie propre qui participe à celle de la pensée ; en un sens par conséquent on peut dire que l'action lui est essentielle. L'idéal doit transformer l'homme et le monde extérieur à son image ; c'est dans cette transformation successive que consiste toute l'histoire de l'humanité. L'art qui parviendra le mieux à le saisir en lui-même et à le montrer de la manière la plus vivante dans sa lutte contre le réel, sera donc le premier des arts. Si ce rang n'appartient pas à la poésie, on doit reconnaître que c'est elle qui en approche le plus. En effet, nous avons vu l'art parti de l'architecture, simple forme symbolique de l'idée, s'élever, dans la sculpture et dans la peinture, à une conception de plus en plus profonde de l'idéal, et arriver enfin, dans cette dernière, à représenter une action complète. Cependant, ce n'était encore qu'un moment de l'action, immobilisé par la pensée et traduit par l'art. Il restait un pas à faire; il fallait représenter l'action avec son caractère propre, non plus immobilisée dans l'espace, mais, de même que le fait la musique pour les sentiments, en quelque sorte vivante dans la succession du temps. D'un autre côté, les arts figuratifs ne s'adressent essentiellement qu'à l'imagination et à l'intelligence, ils ne parviennent que d'une manière tout indirecte à éveiller les sentiments, tandis que la musique, dont le propre est de parler aux sentiments et aux sensations affectives, est incapable de produire par elle-même des images et des idées claires. Il fallait trouver un art qui réunît ces deux modes d'expression de l'idéal, en même temps qu'il fût propre à émouvoir l'âme directement. Enfin, tous les arts que nous avons étudiés jusqu'ici ont recours à des formes plus ou moins concrètes, il restait à découvrir un art qui employât en outre des formes abstraites afin d'éveiller dans l'esprit les idées générales sans lesquelles l'infini de l'idéal ne se peut concevoir et exprimer. L'art

ui réalise toutes ces conditions est la poésie; elle emploie le son ut à la fois comme signe d'idées et comme moyen d'action sur imagination et sur la sensibilité.

Cependant si la poésie peut nous montrer l'idéal dans toute son endue et de plus dans sa lutte contre le réel, elle ne le fait qu'en us transportant dans un monde qu'elle crée à l'imitation de lui dans lequel nous vivons. C'est là ce qui lui a valu son nom. a poésie est créatrice, non pas de l'idéal sans doute, qui est mmuable en soi et que l'homme ne fait que découvrir au fond de pensée, mais du sujet et de l'action qui nous présentent une rte d'image de la vie réelle. La poésie doit donc d'une part primer l'idéal et de l'autre peindre la réalité; sa mission conste, comme tous les autres arts, mais à un degré beaucoup plus evé, à opérer une sorte de transfusion du monde idéal dans le onde réel. Sous le rapport des idées et de l'invention, toute istoire de la poésie se résume dans le progrès de l'idéal, ou dans transformation de la réalité par les idées éternelles du vrai, du ste, du bien et du beau moral. Sous le rapport de la forme et de composition, elle se réduit à l'application plus ou moins comlète de la notion absolue du beau. Nous verrons que, jusqu'ici u moins, les progrès de cette dernière partie n'ont pas suivi ceux e la première et en même temps la plus importante. Nous en echercherons la cause; mais nous devons montrer d'abord le éveloppement de l'idéal dans la poésie, parce qu'il conduit à la éalisation de la beauté spirituelle. Cette beauté est indépendante ans doute de l'œuvre d'art, puisqu'elle n'est que le beau moral et ntellectuel que nous saisissons directement en nous, mais c'est lle qui donne toujours aux productions de la poésie et des arts eur véritable valeur. Nous suivrons ce développement dans la oésie épique et dans la poésie dramatique.

Nous avons déjà fait observer qu'à l'origine de presque toutes es religions de l'antiquité on retrouve des traces de la religion aturelle essentiellement monothéiste et spirituelle. Il en est de ème dans la poésie; on trouve dans les plus anciennes épopées e l'Inde, notamment dans le *Ramâyana*, des doctrines et une

morale assez pures, une expression encore assez complète de l'idéal. Cependant l'inféodation de l'homme à la nature y commence, et cet état est exprimé par le panthéisme positif de la religion brahmanique. L'Être absolu, subsistant par soi, créateur du monde, dont parle le *Rig Veda*, s'efface peu à peu pour faire place à des dieux secondaires émanés les uns des autres et représentant les forces de la nature. C'est une de ces émanations, un de ces dieux incarnés, qui, sous le nom de *Rama*, fait l'objet du poème de Valmiki. On remarque dans cette œuvre un mélange confus de vérités et d'erreurs contradictoires, qui indique les premières altérations des croyances primitives. Avant d'écrire, le poète nous apprend qu'il s'est préparé par une longue purification et par la séparation volontaire du monde, à contempler l'idéal et à recevoir l'inspiration divine. La conception de Dieu est celle du panthéisme; le mal est déjà divinisé, bien que l'esprit soit encore distingué de la matière, et qu'en Dieu il y ait un principe bon qui domine le mauvais. Les incarnations doivent conduire à la réconciliation de ces deux principes, et telle est, en effet, la conclusion symbolique du poème. L'ascétisme n'y est pas précisément la renonciation au monde pour vivre de la pensée dans le commerce intérieur avec l'Être suprême, c'est le dédain des biens que la plupart des hommes envient, et la recherche du bonheur dans la contemplation solitaire de la nature. Néanmoins les traces de la séparation de l'esprit et de la matière qui subsistent encore, suffisent pour que la conscience puisse se faire entendre. De là le caractère intérieur et même spiritualiste de ce poème, les maximes d'une morale sévère qui y apparaissent souvent, la grandeur toute chevaleresque de ses héros. L'immortalité de l'âme et la justice absolue sont proclamées. Les idées morales dominantes sont la glorification de la fidélité conjugale et du pardon des offenses. L'amour est considéré comme une union indissoluble des âmes, et si l'on n'y trouve pas le principe de l'égalité des hommes, du moins y rencontre-t-on le respect de la femme. L'amour humain est dominé par l'amour de la nature; tout étant pénétré de l'esprit divin, l'homme retrouve dans les

ıimaux et les choses extérieures, des êtres qui ont avec lui une ›mmunauté de nature et qu'à ce titre il doit aimer. Cependant côté de la douceur, recommandée comme la plus haute vertu, de la pitié pour les souffrances de l'humanité, si fréquemment :primée dans ce poème, on peut constater déjà, notamment dans ;pisode de l'arc de Rama et dans les combats qui se livrent, cette loration de la force physique qui va faire le caractère dominant ;s épopées de l'antiquité.

Les épopées véritablement nationales sont à la fois le produit ; l'imagination et des croyances du peuple aux époques où la ;nsée s'éveille, et celui du travail des poètes qui embellissent et ›ordonnent les données premières. « On peut, dit M. de Laveleye, ;sumer en quelques mots la marche que suit le développement ; la tradition sous l'empire des lois générales qui président au ·ogrès de l'esprit humain. Un fait se produit dans le monde el, un grand homme ou une grande catastrophe ébranle forte- ent l'imagination d'un peuple : c'est le germe primitif de ;popée, c'est le noyau historique autour duquel viennent se ıperposer, par couches de couleurs variées, les dépôts successifs ; l'imagination populaire, suivant un mode de formation lent et ·aduel qui fait penser à celui des agates dans l'ordre physique. 'enthousiasme et les autres facultés poétiques propres à la jeu- ;sse des peuples transforment peu à peu la tradition, d'après s croyances, les sentiments et l'idéal de chaque race. Le mythe storique se forme : le grand homme réel devient le héros de ;popée. Bientôt le merveilleux intervient : les personnages ıythologiques se mêlent à l'action, les figures symboliques des ›rces de la nature ou des attributs divins, ayant pris des formes umaines, entrent dans la tradition. Sous l'influence d'une con- ;ption morale, celle-ci tend à constituer un ensemble qui, dis- ·ibué en épisodes, présente une trame suivie et offre un intérêt ›utenu. Des transformations analogues ont lieu dans les compo- tions poétiques, transmises oralement de génération en généra- on et sans cesse remaniées. Les premiers chants historiques, rès brefs et destinés à être répétés pendant les combats et les

fêtes, s'étendent, se confondent et forment un cycle en se groupant autour d'un nom ou d'un fait dominant. Après avoir traversé toutes ces phases successives, la matière épique arrive enfin à terme. Surviennent les poètes, et l'épopée naît plus ou moins parfaite suivant que les circonstances sont plus ou moins favorables au développement harmonieux des éléments de la fiction héroïque, à l'inspiration de l'auteur et à l'application des règles du goût et du beau littéraire (1). »

Ces dernières conditions, comme nous le verrons, se sont rencontrées au plus haut degré chez les Grecs, peuple poète par excellence. Homère a réuni les chants populaires relatifs à la guerre de Troie, leur a imprimé le cachet de son génie et en a formé les deux poèmes de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*. De toutes les œuvres poétiques que l'antiquité nous a laissées, celles-ci sont peut-être les moins parfaites sous le rapport du fond. L'idéal, c'est-à-dire ce qui est éternellement vrai, juste et bien, le monde supérieur de la pensée et des lois morales, y est presque entièrement voilé. C'est à peine si, à de longs intervalles, la conscience humaine fait entendre sa voix au milieu de toutes les passions inférieures qui font agir les personnages. La grandeur des héros est tout extérieure et le seul mérite, aux yeux du poète, c'est la force physique ou la ruse. Le sujet de l'Iliade est la colère et la vengeance d'Achille, à qui le chef de l'expédition a enlevé une esclave; son but est de montrer aux Grecs les dangers de la désunion. La fatalité, force aveugle, injuste, inintelligente, domine les dieux et les hommes, la conscience et les événements. C'est le règne des sens et de la matière, de la brutalité et de la force. Les dieux symbolisent à la fois les attributs de la divinité et les forces de la nature, mais ils ont toutes les passions humaines, et l'imagination populaire ne les conçoit plus que sous une forme corporelle. Le sens profond des premiers mythes a entièrement disparu, l'humanité vit au dehors par les sens; elle

(1) Émile de Laveleye, *Les Nibelungen*, traduction nouvelle précédée d'une *étude sur la formation de l'épopée*. Brux., 1861, p. XL et suiv.

renoncé à sonder les anciennes questions de son origine, de sa
ature et de sa destination. L'homme s'abandonne sans choix à
es passions, bonnes ou mauvaises, et il met toutes ses actions
ur le compte des divinités qui interviennent extérieurement. Les
éros sont cruels quand ils sont les plus forts, lâches quand ils
ont les plus faibles; ils s'injurient dans les circonstances même
es plus solennelles. Cette œuvre serait pour nous insupportable
algré la perfection de sa forme extérieure, si, au milieu de toutes
es passions brutales que le poète nous montre, n'apparaissaient
uelques rayons de l'idéal. En prenant part à l'expédition contre
'roie, Achille obéit sans doute à son caractère bouillant, mais la
ertitude qu'il a de mourir dans cette guerre, lui donne une cer-
aine grandeur et inspire l'idée que l'honneur et le devoir doivent
tre préférés à la vie. L'idée de l'immortalité de l'âme bien effacée
éjà, subsiste encore cependant. La lâcheté et la volupté sont
létries en quelques endroits; le parjure est condamné. Enfin,
ertains sentiments de la nature humaine sont parfois exprimés
vec assez de force et de grandeur, ce sont la piété envers les
lieux, l'amour de la gloire, le patriotisme, la fidélité conjugale,
a magnanimité, l'amitié, la tendresse paternelle, la piété filiale et
e respect des morts.

C'est par ces derniers côtés et surtout par la beauté de la forme
xtérieure que les poèmes homériques ont exercé une heureuse
nfluence sur le développement de la civilisation grecque. Mais la
lus grande part, dans l'œuvre du progrès, revient aux philo-
ophes, aux sociétés secrètes et aux poètes tragiques. Ceux-ci, il
st vrai, sont restés bien loin en arrière, mais tout en sacrifiant
ux préjugés populaires ils ont su profiter, dans une certaine
nesure, des découvertes que les philosophes ont faites dans le
hamp de l'idéal, et ils les ont fait pénétrer dans les masses mieux
ue ceux-ci n'auraient pu le faire. Eschyle s'écarte peu des idées
norales, religieuses et politiques d'Homère; dans ses tragédies la
onscience humaine est dominée par la fatalité; pour émouvoir il
e s'adresse qu'au sentiment de la terreur. Dans les pièces de
Sophocle, la conscience se réveille; elle s'oppose aux faux dieux

qu'adorait la foule : OEdipe, criminel à son insu, ne se console pas, comme les héros d'Homère, en disant que la faute en est aux dieux ; il ne se soumet pas en victime résignée aux arrêts de la fatalité ; mais il se punit lui-même d'une violation des lois éternelles que la conscience ne permet pas de faire remonter à l'Être suprême, et qui exige, quelle qu'en soit la cause, une réparation dans l'humanité. Euripide s'adresse au sentiment et pénètre plus avant dans le domaine de l'idéal ; il montre la lutte entre le devoir et la passion ; il excite la pitié du spectateur ; il est le poète-philosophe de l'antiquité et en même temps celui qu'Aristote proclame le plus tragique des poètes ; il attaque sur la scène les superstitions populaires ainsi que l'alliance monstrueuse du crime et de la divinité dans les dieux du paganisme ; il donne de l'Être suprême une idée plus philosophique, et flétrit avec courage la supercherie des prêtres et les égarements du fanatisme.

L'*Énéide* nous permet de constater, sous l'empire romain, le progrès de l'idéal dans les idées et les transformations qu'il a fait subir à la réalité imitée ou dépeinte par le poète. La distance est énorme de l'*Iliade* à l'*Énéide ;* la religion matérielle est presque vaincue par le spiritualisme platonicien. Le poème de Virgile a un caractère intérieur que n'a pas celui d'Homère ; on sent que l'âme n'est plus une lettre close pour l'humanité ; la conscience humaine s'est réveillée, et l'esprit est bien près de dominer la matière. Mais dès que l'homme se retrouve lui-même, dans sa nature spirituelle, l'amour prend la place de l'antagonisme et de la lutte. L'*Énéide,* c'est le triomphe de l'amour qui unit sur les passions qui divisent le genre humain. Les dieux et les hommes se réconcilient ; la lutte de deux peuples ne se termine pas par l'extermination de l'un d'eux, mais par l'union, l'absorption dans l'unité. Turnus, l'égoïsme national, est vaincu, et Énée épouse Lavinie. Des sentiments jusque-là inconnus à l'antiquité se révèlent ; par un mouvement de compassion, les Troyens recueillent un Grec, leur ennemi mortel, et le sauvent du malheur ; ce sentiment serait la charité chrétienne, pressentie par les philosophes anciens, s'il était dégagé de tout intérêt de ce monde et uniquement inspiré par

l'amour de Dieu et de l'humanité. L'amitié qui unit Nisus et Euryale est d'un ordre supérieur à celle d'Achille et de Patrocle; il en est de même de la tendresse maternelle de la mère d'Euryale comparée à celle d'Hécube et d'Andromaque. Les sentiments sont plus concentrés, plus intérieurs, plus indépendants des sens. Mais rien n'approche, dans les œuvres de l'antiquité, de la profondeur avec laquelle est décrit l'amour de Didon; dans la lutte du devoir et de la passion, la reine de Carthage succombe, Énée, au contraire, sort vainqueur. La sainteté du mariage triomphe de la volupté des sens et de l'amour libre. Les lois éternelles de la morale avec leur sanction naturelle, la justice absolue, sont proclamées. L'immortalité de l'âme n'est plus une idée vague et à peine saisissable; dans une vie future le vice doit être puni et la vertu récompensée; la souffrance y purifiera des souillures antérieures. Le malheur sur la terre n'est plus un crime, mais une cause de sympathie, et cette idée répand une teinte de mélancolie sur le poème entier. La pauvreté est honorée dans le roi Évandre. L'origine du mal est expliquée par l'union de l'âme et du corps, et Virgile y joint l'idée de la transmigration des âmes. Enfin, la notion de la Providence commence à apparaître; mais, si les dieux sont tout-puissants, ils ne connaissent pas tout l'avenir, le destin aveugle les domine encore; si Jupiter est le vengeur du crime et l'appui de la vertu, le mal continue à être divinisé; les dieux de l'Olympe sont animés des passions humaines. Le spiritualisme, bien que dominant déjà, ne se dégage pas encore complétement des liens de la matière.

Un pas restait à faire, balayer les dernières traces du matérialisme antique et faire pénétrer les doctrines nouvelles dans l'humanité. Ç'a été l'œuvre du christianisme qui a employé pour y parvenir les moyens les plus puissants sur des intelligences peu développées : la foi et l'attrait du surnaturel. L'esprit est définitivement séparé de la matière. La croyance nouvelle montre à l'origine un Être intelligent, bon et juste, en soi absolu, nécessaire, infini, tout-puissant et éternel, créateur de l'univers par un acte libre de sa volonté. La Providence remplace la Fatalité. Le mobile des

actions humaines n'est plus un intérêt qui s'attache presque exclusivement au monde des sens, mais l'intérêt supérieur de l'âme immortelle à qui la conscience révèle une autre vie où doit se réaliser la justice absolue. Désormais rien n'empêche plus la pensée de se plonger dans l'idéal, de l'explorer par les forces de l'intelligence et du sentiment, et de transformer le monde extérieur par les idées du vrai, du bien, du juste et du beau, saisies d'une manière plus complète et plus claire. L'âme se recueille en soi, le sentiment de sa mission supérieure et du mal qui la souille lui inspire une tristesse et une mélancolie qui voilent ses jouissances les plus pures. L'amour doit unir l'homme à ses semblables et à Dieu. Le pivot du monde moral est déplacé; l'humanité, qui avait vécu jusqu'ici par les sens, va vivre maintenant par la pensée.

Le premier besoin de l'homme rentré en lui-même est de s'élever à Dieu et de contempler l'idéal qui se présente à lui au fond de sa pensée. Cette tendance, qui s'est manifestée dans tous les arts, a produit la *Divine comédie* du Dante, œuvre extraordinaire, dont l'esprit est nouveau et qui par ce côté n'a rien d'analogue dans l'antiquité. Ce poème, qui renferme toutes les doctrines religieuses, philosophiques, morales et politiques du moyen âge, montre, malgré les formes scolastiques que la science y conserve, les immenses progrès de l'idéal dans la pensée humaine. Il embrasse l'homme, l'univers, la création spirituelle et matérielle, Dieu et son œuvre tout entière. Ce qui le distingue, c'est son caractère intérieur, quoique le poète, par ses ingénieuses fictions et ses brillantes images, parle toujours avec force à l'imagination. Le monde de la pensée y est dévoilé à nos regards; il nous apparaît sous de vives couleurs, qui tour à tour frappent de terreur ou ravissent d'admiration. Il y règne une teinte de mélancolie ardente, une douceur et un enthousiasme profond. Virgile nous avait montré déjà les effets de la justice absolue dans la vie future, mais combien il est inférieur à Dante sous le rapport des idées! Celui-ci a une morale infiniment plus complète et plus pure. Les crimes et les vices qui sont punis dans l'enfer sont plus nombreux et pour la plupart d'une autre nature que ceux que le poète de l'antiquité

fait expier dans le Tartare. L'idée de l'infini y est transportée et se retrouve dans l'éternité des peines. Celles-ci sont décrites comme étant matérielles, mais elles sont plus terribles et remuent plus profondément. A chaque pas on sent d'ailleurs que les damnés souffrent des peines intérieures plus grandes que celles qui frappent le reste de matière à laquelle ils sont encore unis. L'amour n'est pas entièrement banni de ces lieux sombres; ses aspirations non satisfaites sont le plus cruel tourment de ces âmes opiniâtrément attachées au mal. Dans le lieu où Dante montre les âmes repentantes, qui souffrent des maux temporaires en expiation de leurs fautes, il y a quelque chose de doux et de triste qui inspire la pitié. Enfin, l'âme délivrée du mal, symbolisée par Dante lui-même, arrive à la vraie liberté et à la souveraineté sur elle-même, mais sous le regard et l'inspiration de Dieu qu'elle contemple dans sa splendeur éternelle. Le ciel, c'est la science, et l'on y parvient par l'amour. Tout émane de Dieu, de la trinité divine, qui a tout créé. La création embrasse deux ordres d'êtres : les êtres immatériels et les êtres corporels. Les purs esprits forment une hiérarchie céleste, comme autant de cercles concentriques, rangés, selon leur perfection relative, autour d'un centre immobile dont ils reçoivent l'impulsion. Ils la communiquent à la création matérielle également formée de cercles concentriques. Au-dessus de celle-ci est l'empyrée ou le ciel de la pure lumière, qui découvre à l'esprit toutes les splendeurs de la beauté divine (1).

Le Paradis du Dante est une conception infiniment supérieure à celle de l'Élysée de Virgile. Malgré la doctrine platonicienne que professait ce dernier, il n'était pas parvenu à concevoir le monde de l'esprit séparé de celui des corps; dans son poème la notion de la spiritualité de l'âme est, pour ainsi dire, encore noyée dans le matérialisme de l'antiquité. Dante, au contraire, nous transporte au sein de l'idéal, en face de Dieu qu'il fait comprendre comme une lumière pure que l'intelligence seule peut contempler;

(1) Lamennais, *La divine comédie de Dante*. Introduction, t. I, p. XXXII et suiv.

les élus sont associés à l'omniscience divine et à l'amour éternel. Arrivé à cette hauteur, le monde des sens disparaît, et c'est pourquoi son œuvre est réellement sublime. Cependant, si le sentiment de la réalité était entièrement banni de cette admirable épopée de la pensée, l'idéal s'éloignerait trop de nous, et, ne nous parlant plus notre langue, ne nous offrirait plus d'intérêt. Dante n'a pas commis cette faute. Il peint avec vérité l'homme et la nature. C'est lui, être vivant comme nous, ayant nos faiblesses et nos passions, qui traverse le monde des âmes. La vie et la mort se mêlent constamment, et les choses de la terre occupent les esprits dans l'enfer comme dans le ciel et le purgatoire. La foi religieuse du poète et son patriotisme ardent donnent à cette vaste conception un intérêt puissant. C'est du haut des cieux et de la bouche même de saint Pierre, qu'il fait tomber les plus terribles imprécations contre les vices des Papes, contre la vénalité de l'Église romaine qu'il compare à une prostituée, contre le scandale des indulgences, contre la cupidité et la cruauté des ministres d'une religion qui enseigne l'amour du genre humain et qui honore la pauvreté. Il condamne le pouvoir temporel des Papes comme une usurpation des droits qui appartiennent aux Empereurs, héritiers du peuple romain. S'il ne reconnaît pas encore à la raison humaine le droit de fixer elle-même les limites au delà desquelles commence la foi, s'il l'accorde au pouvoir spirituel et semble ainsi méconnaître le but de la religion, qui n'a pas été instituée pour rabaisser l'homme, mais pour l'élever et fortifier sa raison, il sépare l'ordre temporel de l'ordre religieux et entre par là dans la voie du progrès moderne. C'est ce mélange d'idéal et de réalité qui donne la vie à son poème et lui a fait prendre part, dans une large mesure, au développement de l'humanité. « Dans le hardi mythologue du christianisme, dit M. Villemain, dans cette imagination qui a créé tout un monde d'anges, vous voyez le chrétien naïf, le simple fidèle. Il est enfant soumis de l'Église, quoiqu'il ait flétri les papes avec tant de hardiesse... C'est ce contraste d'une audace de génie qui semble devancer la réforme, et d'une foi respectueuse et vive, d'une imagination qui invente au delà du

christianisme, et d'une docilité de laïc, qui règne partout dans les magnifiques inventions du Dante, et forme la réunion si extraordinaire de la naïveté et de l'idéal mystique. C'est dans ce mélange de sentiments si divers, d'inspirations si opposées que s'est formé le plus grand poète du moyen âge, ce poète dont les vers sublimes et naturels ne s'oublieront jamais, tant que la langue italienne sera conservée, tant que la poésie sera chérie dans le monde (1). »

Bien que l'idéal et le réel soient mis en présence dans la *Divine Comédie* du Dante, l'action spirituelle, celle qui consiste dans la lutte de ces deux éléments, n'y occupe qu'une place secondaire; son caractère est essentiellement contemplatif. Le développement de la poésie moderne va nous faire assister maintenant à cette action, qui sera d'abord purement extérieure dans les poèmes de la chevalerie, puis intérieure dans le drame moderne et dans le roman. L'idéal va se compléter de plus en plus, et les fictions des poètes nous le montreront luttant contre la réalité et la transformant peu à peu.

Le caractère de l'idéal que nous pourrions nommer actif, apparaît déjà, mais d'une manière encore très-incomplète et tout extérieure, dans le poème des *Nibelungen*. Nous n'y trouvons que peu de traces des idées chrétiennes, mais nous y rencontrons le sentiment de l'honneur, le respect de la femme et la fidélité, comme mobiles des actions des principaux personnages. Ces sentiments sont peu éclairés encore, souvent mal appliqués, ils conduisent à la cruauté, à des vengeances atroces et à une opiniâtreté qui ne recule pas devant le crime, mais ils montrent au-dessus des biens matériels et de la vie des sens, des biens qui appartiennent à l'âme et une vie supérieure que tous veulent faire respecter en leur personne, même par l'emploi de la force brutale. Le sentiment de l'honneur inspire au guerrier la bravoure, qui ne lui permet pas de fuir, comme les héros d'Homère, devant un plus fort que lui, ou de reculer devant un danger certain; il donne à la femme cette dignité, cette estime d'elle-même qui lui fait

(1) Villemain, *Cours de littérature française*. Brux., 1840, p. 620.

considérer comme le dernier outrage le seul soupçon d'avoir manqué à la pudeur de son sexe. Le respect de la femme spiritualise l'amour. Enfin, la fidélité est un hommage public rendu par l'homme à la sincérité de sa parole et aux devoirs qui le relient à un autre homme; cette vertu mal comprise lui fait même souvent sacrifier ses affections les plus chères et ses intérêts les plus légitimes, aux volontés les moins respectables de celui à qui il a promis son dévouement.

Le christianisme est venu répandre sur les mœurs germaniques, que nous trouvons encore assez fidèlement retracées dans le poème des Nibelungen, cet esprit de douceur, de délicatesse et de générosité qui caractérise la poésie chevaleresque du moyen âge. L'amour est presque entièrement dégagé du plaisir des sens; il devient un culte purement spirituel de la femme, un enthousiasme respectueux et tendre, opposé au mariage comme à tout ce qui peut le détruire ou le diminuer. Il est un principe d'action, de dévouement, d'entreprises généreuses et d'héroïsme pour des hommes encore à demi-barbares, chez qui les meilleurs sentiments se confondent souvent avec le développement de la force guerrière. Le désintéressement est commandé au chevalier, qui se donne pour mission de redresser les torts, de protéger les faibles et de faire respecter les droits méconnus au sein d'une société qui n'a reçu qu'une organisation incomplète. De ce mélange de sentiments à la fois nobles et tendres naît la bravoure, la valeur, la courtoisie et la délicatesse poétique, qui sont les vertus du chevalier. Enfin, le champ de l'idéal s'élargissant dans les idées, le mobile des actions chevaleresques devient les croyances religieuses. La *Jérusalem délivrée* du Tasse nous montre ce caractère encore extérieur de la lutte du bien et du mal, de l'idéal et de la réalité dans les héros des croisades. Les chevaliers chrétiens sont dévoués à leurs croyances qu'ils placent au-dessus de tout; ils sont généreux, sincères, désintéressés, fidèles à leur parole, braves, tendres, pleins de délicatesse, compatissants au malheur, enthousiastes du bien et de la beauté, intrépides dans le danger. Ils offrent sans doute quelques traits de ressemblance avec les

héros d'Homère et de Virgile, parce qu'ils ont comme eux recours à la force pour parvenir à leur but, mais leur caractère est tout différent; il est empreint d'une spiritualité que l'on chercherait vainement dans les guerriers homériques, et qui n'apparaît que vaguement dans ceux de l'Énéide. Les sentiments du cœur ont pris dans ce poème une place toute nouvelle et ils lui donnent un charme qui n'existe pas dans les œuvres de l'antiquité.

La lutte intérieure du bien et du mal se montre dans la littérature dès que l'humanité abandonne la vie contemplative et commence le progrès moderne. Nous la trouvons retracée dans le *Paradis perdu* de Milton. Le poète platonicien se pose le grand problème de l'origine du mal dans le monde, et le choix même de ce sujet indique que l'esprit humain arrive à sa maturité, qu'il ne se contente plus, dans les arts, de ce qui occupe l'imagination plus que la raison. Milton emprunte sa solution à la Bible, mais il lui donne un caractère philosophique qu'elle n'a pas dans le livre sacré. Sous le voile transparent des allégories, il discute les questions morales les plus importantes pour la conduite de l'homme en ce monde : la nature de Dieu, la Providence, la création, la nature humaine, la conciliation de la prescience divine et de la liberté de la créature spirituelle, la révolte des passions, la chute originelle, la transmission du mal, l'immortalité de l'âme et la destruction du corps, la justice absolue, la miséricorde de Dieu, la réparation, la rédemption, la communion des âmes, l'union conjugale, enfin la marche de l'humanité, avec le concours de Dieu, vers la réalisation d'une perfection supérieure à celle que l'homme avait reçue en sortant des mains du Créateur. Des créations ont précédé la nôtre; des êtres spirituels, intelligents et libres se sont révoltés par orgueil contre les lois de leur nature et ont donné naissance au mal. Dieu a créé l'homme pour rétablir le bien qui résulte de la communion des âmes, diminuée par la chute des anges rebelles; il l'a créé parfait, en communication avec lui, connaissant le vrai et le bien, mais ignorant le mal, à l'attrait duquel toutefois sa faillibilité pouvait le faire succomber. Satan inspire à la femme le désir de le connaître, et l'homme se perd

avec elle. L'ivresse des sens détourne l'âme de sa voie céleste; elle lui fait préférer les rêves de l'imagination et les voluptés du corps aux jouissances spirituelles; elle engendre tous les crimes et tous les maux dans l'humanité et donne naissance à la mort. L'âme au lieu de dominer le corps lui est asservie, et cet état contre nature qui ne peut produire que la souffrance morale et physique, se transmet nécessairement par la génération. L'homme, privé par un abus de sa liberté de la force qu'il puisait en Dieu, s'est rendu incapable, en s'attachant aux biens sensibles, de revenir par lui-même à son état primitif d'innocence et de perfection. L'amour divin lui vient en aide, satisfait pour lui à la justice absolue, le rachète de la souffrance qui résulte de son état de dégradation, ou, ce qui est la même chose, de la peine éternelle qu'il a encourue, enfin il lui enseigne le moyen de se relever par le bon usage de sa liberté et de la force qui lui reste. Par le secours divin et l'énergie de sa volonté, l'homme peut parvenir encore à la perfection, et elle sera plus grande qu'à l'origine, parce qu'il connaîtra le mal sans en être souillé et qu'il aura acquis la force d'y résister.

Milton, dans le développement poétique de ces idées, montre avec une vigueur inconnue jusque-là, la lutte intérieure du bien et du mal, l'opposition du monde de la pensée et du monde des passions terrestres. Le caractère de Satan est tracé avec une énergie effrayante; c'est l'orgueil indomptable d'une intelligence qui ne veut rien reconnaître au-dessus d'elle, qui jouit de son opiniâtreté dans le mal malgré la conscience qu'elle a conservée du bien, qui s'offense à l'idée seule du pardon, et qui se console de ses tourments par la vengeance, par la haine de la vertu, par la destruction du bonheur d'autrui, et par le mal qu'elle peut faire encore. C'est un mélange d'audace, de colère, de dépit, de regrets cuisants, de basse jalousie, de ruse, d'hypocrisie, de fausse majesté, de haine inextinguiblé et de passions féroces; dans cette âme on peut reconnaître encore un reste de grandeur, au milieu même de tous les vices où elle s'est plongée. La peinture de l'état d'innocence de nos premiers parents contraste admirable-

ment avec celle des remords des damnés; ils vivent heureux au sein de l'harmonie de la nature soumise à leur royauté; ils connaissent Dieu et les splendeurs de la création; ils s'aiment sans s'abandonner à la volupté des sens; ils sont chastes et ne rougissent point de leur nudité; ils jouissent des biens matériels sans être subjugués par eux; ils travaillent pour embellir la terre et non pour la dompter ou la faire servir à la satisfaction de leurs besoins. Adam est noble, plein de sagesse et d'innocence; il aime sa compagne comme le bien le plus précieux de sa vie, mais dans son amour il conserve toute sa dignité. Ève est l'idéal de la grâce, de la tendresse naïve et pure, de la modestie et de la chasteté; elle est créée pour Dieu et pour son époux en qui elle aime la sagesse, la prudence, la majesté et les mâles vertus; il est tout pour elle et c'est de lui qu'elle veut tout apprendre; mais plus faible que lui elle cède à l'amour-propre, à la flatterie et à la curiosité. Adam se perd aussi, mais c'est par amour pour elle; il veut partager son sort et sacrifie son bonheur à son amour. Ce combat entre le devoir et la tendresse est sublime, il découvre comme dans un éclair toutes les profondeurs de l'âme. Dans sa chute même, l'homme se montre encore grand. Les plus beaux passages des poètes anciens ne peuvent se comparer à ce seul trait de Milton. Mais que dirons-nous des autres beautés de l'ordre moral qui se rencontrent en foule dans le poème du chantre d'Éden, des regrets d'Adam et d'Ève, de leurs reproches mutuels après leur crime, de leur réconciliation, des consolations qu'ils se donnent dans leur malheur, des adieux qu'ils adressent aux lieux qui les ont vu naître? Il y a dans la peinture de ces sentiments une profondeur qui égale l'étendue des idées que le poète exprime, et qui, sous le rapport de l'idéal, place son œuvre à une distance infinie au-dessus des plus belles productions de l'antiquité.

Le *Paradis perdu* de Milton est une magnifique introduction à la littérature moderne; il en est le germe et en même temps l'explication. L'homme pour atteindre à la perfection nouvelle de sa nature doit avoir la connaissance du mal, mais, en même temps,

la force de ne point succomber à son attrait. C'est l'œuvre du pr grès, et la littérature doit y contribuer dans une large mesure; lui appartient de suppléer à l'expérience par l'enseignement e l'exemple; elle doit montrer, dans des fictions portant le caractè de la vraisemblance, la lutte du bien et du mal, du devoir et d l'intérêt égoïste, des sentiments moraux et des passions, pou assurer dans la pensée humaine et dans le monde extérieur l triomphe de la vérité, de la justice et de la vertu, en un mot d l'idéal. Mais, pour remplir sa mission, il faut qu'elle se rapproche de la vie réelle. Le poème épique se maintient dans une sphère trop haute et s'entoure des barrières du merveilleux; le drame e le roman doivent prendre sa place et agir plus directement sur l'homme et sur la société.

Shakespeare, un peu antérieur à Milton, est inspiré comme lui de l'esprit moderne; ses drames répondent aux exigences nouvelles et font assister à la lutte de la vérité idéale et de la nature grossière, de la pensée et de l'instinct brutal. Le tragique anglais se distingue par une connaissance profonde de la nature humaine, par une peinture énergique des sentiments et des passions; il introduit le peuple sur la scène et montre l'homme tel qu'il est dans toutes les situations de la vie; il le peint comme un mélange de nobles tendances et de mauvais instincts, suivant tantôt les unes et tantôt succombant aux autres, grand dans le bien et dans le mal, entendant une voix intérieure qui quelquefois l'éclaire, plus souvent lui inspire le doute, mais toujours le châtie après le crime. L'idéal est partout dans ses œuvres mêlé au réel, l'idée morale se retrouve constamment au fond de ses productions, parce qu'il avait une vaste intelligence qui lui faisait embrasser l'homme sous toutes ses faces, dans sa double nature spirituelle et physique. Mais on peut se demander si son enseignement est toujours assez direct, et si l'idéal se dégage assez bien dans ses œuvres pour que le spectacle qu'il offre aux yeux soit également utile à tous? Nous ne le pensons pas. Il se montre parfois lui-même trop indifférent au bien et au mal, et semble se complaire à la peinture des monstruosités morales, des horreurs et des

crimes de toute espèce. Il a trop souvent recours à l'émotion purement extérieure que procurent des scènes effrayantes; on dirait qu'il a voulu intéresser un peuple brutal qui aimait le spectacle des atrocités comme les Romains dégénérés de l'empire aimaient les jeux du cirque et les combats des gladiateurs. Mais il est incontestable que tous ses drames sont parsemés de réflexions profondes et qu'il suffit de l'habitude de penser pour en être frappé. C'est pourquoi ses œuvres exercent une plus grande action morale à la lecture qu'au théâtre, et que pour élever l'âme, pour produire l'effet que l'art dramatique doit toujours avoir en vue, elles exigent un auditoire parvenu à un certain degré de développement. La peinture du mal dans toute sa crudité ou bien ennobli par quelques rayons de l'idéal, par quelques traits de vertu et de grandeur d'âme qui ne s'opposent pas assez directement à lui, ne peut exercer une action utile pour l'amélioration des mœurs, que lorsque la conscience publique est déjà formée. C'est ce qui explique la faveur qu'obtiennent aujourd'hui à juste titre les pièces de Shakespeare, mais ce qui indique aussi dans quelles limites elles peuvent être prises pour modèles.

Le théâtre de Shakespeare a exercé une très-grande influence sur le développement de l'art dramatique en France (1). Cependant la réaction contre le théâtre classique a peut-être été trop loin sous le rapport des idées. Sans doute, les barrières étroites qu'imposaient, quant à la forme, la règle des trois unités et les prétendues bienséances du langage et de l'action, ont souvent empêché la pensée de se déployer dans l'idéal avec toute la puissance qu'elle avait acquise et surtout de montrer, d'une manière réellement utile, la lutte intérieure des idées, des sentiments et des passions; mais on ne peut nier que dans les tragédies de Corneille, de Racine et de Voltaire, il y ait un énorme progrès sur le théâtre de l'antiquité. Les personnages, ceux même qui sont empruntés à l'histoire ancienne, se présentent avec des sentiments

(1) A. Lacroix, *Histoire de l'influence de Shakspeare sur le théâtre français jusqu'à nos jours* (Mémoire couronné). Bruxelles, 1856.

tout nouveaux, plus profonds et plus délicats, avec des idées que n'avaient pas les Grecs et les Romains. Le principe de Corneille, c'est l'idéal de la grandeur morale et de la force de volonté; il est impossible de dépasser la hauteur à laquelle il atteint dans ses principales créations; mais si l'on admire le courage et la vertu dans ces natures exceptionnelles qu'il offre à nos regards, on ne découvre pas en elles ces doutes, ces hésitations, ces combats intérieurs que Shakespeare a su rendre avec tant de vérité, et qui nous intéressent si fortement parce qu'ils nous rappellent notre condition commune. Dans le théâtre de Voltaire, les idées modernes sont exposées avec une vigueur et un éclat que l'on chercherait vainement ailleurs. Il est le véritable père de la tragédie philosophique, malgré ses erreurs plus spéculatives que pratiques; le théâtre de l'avenir se rattachera nécessairement à ses tentatives, parce que plus l'homme se développera, moins il faudra, pour l'intéresser et parvenir à son intelligence, s'adresser à l'émotion extérieure et aux sentiments. Mais pour parler plus directement aux idées, le drame ne doit pas abandonner ce qui tient à son essence même, l'action, l'intérêt et l'émotion, pour y substituer de longues dissertations philosophiques. Voltaire l'a trop souvent méconnu. Cependant il a ouvert la voie; c'est aux modernes à éviter ses fautes et à s'élever à l'idéal pour le manifester sur la scène avec plus de vie et de profondeur. Le champ s'élargit de plus en plus; ce n'est qu'en s'attachant aux idées et aux principes qu'on peut espérer de le parcourir sans s'égarer et de remplir la véritable mission de l'art. « L'échelle sera bien plus grande sur laquelle on mesurera les œuvres futures, dit Alfred de Vigny. En effet, il ne faudra pas moins qu'ajouter à tout ce que Shakespeare eut de poésie et d'observation, le résumé ou les sommités de ce que notre temps a de philosophie, de ce que notre société a de sciences acquises (1). »

Nous venons de voir l'idéal se développer de plus en plus dans

(1) Alfred de Vigny, *Lettre sur la soirée du* 24 *octobre* 1829 *et sur un système dramatique*, p. 25.

les productions de la poésie et nous montrer la beauté morale et intellectuelle, soit dans sa généralité soit dans quelques-unes de ses parties. Cette beauté que nous avons étudiée directement en traitant de la beauté dans les actions humaines et dans les sciences, acquiert dans la poésie un éclat particulier par son opposition aux choses terrestres et par l'art avec lequel tous les éléments de la composition poétique sont mis en œuvre. Cependant, bien que de beaucoup la plus importante, la beauté des idées et des sentiments ne constitue pas toute la beauté de l'œuvre poétique. Non-seulement elle n'a rien de commun avec la beauté tout extérieure de la forme, mais elle n'est même pas la seule beauté du fond. En effet, indépendamment de l'idéal que le poète doit saisir et manifester, il doit inventer la fable, la fiction, le sujet, l'action, les péripéties, en un mot tout ce qui tient plus ou moins à l'imitation du monde réel, et l'on conçoit que dans cette invention il y a place pour une certaine application de la notion du beau. Mais il importe ici de ne pas confondre tout ce qui intéresse ou cause une émotion dans un poème et dans une œuvre dramatique, avec l'admiration que produit la beauté. L'attrait du merveilleux, la terreur et la pitié, la surprise des péripéties et du dénouement, le pathétique, l'enthousiasme pour le bien, le ridicule et l'horreur du vice, sont des moyens que le poète doit mettre en œuvre pour émouvoir, mais qui en eux-mêmes sont distincts du sentiment du beau. Ce n'est que par l'emploi qu'il en fait dans la composition et dans l'exécution qu'ils peuvent servir à constituer la beauté artistique ou poétique de l'œuvre, et cette beauté est en un sens purement extérieure. Il nous reste à l'étudier pour compléter cette analyse du beau dans la poésie.

Nous retrouvons ici la règle que nous avons rencontrée dans tous les autres arts, c'est celle qui prescrit la conformité de la forme au sujet. Des idées élevées demandent un langage noble; des sentiments héroïques veulent être exprimés avec dignité; les passions violentes comportent des expressions énergiques; un roi ou un héros ne parle pas comme un homme vulgaire; une timide jeune fille ne pourrait s'exprimer avec la rudesse d'un guerrier.

Cette règle a été quelquefois méconnue par les classiques qui ont exagéré ce que l'on a nommé les bienséances, et qui par là ont donné à tous leurs personnages un langage uniforme et conventionnel, aussi contraire à la vérité qu'à la réelle convenance, à la variété et à l'harmonie qu'exige la beauté. Cependant s'il faut condamner la fausse délicatesse et la raideur des classiques, il ne faut pas approuver l'abus des expressions basses ou ignobles que la réaction romantique et le réalisme ont mis à la mode. Le caractère démocratique de l'art moderne qui doit peindre le peuple dans sa simplicité et parfois dans sa rudesse, montrer les crimes et les vices des natures dégradées pour en inspirer l'horreur, n'exclut pas une certaine dignité même dans la représentation des caractères les plus vils. Il faut savoir mettre en harmonie le langage de chaque personnage avec sa condition, ses sentiments, sa situation et ses idées, mais éviter les excès qui ne pourraient conduire qu'à inspirer le dégoût, loin de provoquer l'admiration pour le talent avec lequel le poète peint l'homme tel qu'il est dans les différentes conditions sociales.

La partie la plus extérieure de la beauté sensible dans la poésie, tient à l'arrangement des sons articulés qui servent à exprimer la pensée. Cet arrangement constitue la versification. Il a sa beauté propre, dont le but est de flatter l'oreille et de satisfaire l'esprit, en facilitant leurs opérations par une certaine régularité dans la suite des sons. C'est par ce côté que la poésie tient à la musique; mais le but même du vers indique quel est l'élément de la beauté, qui doit prédominer en lui; c'est celui de l'ordre, lequel contient, comme nous savons, la symétrie, la régularité et la proportion. Dans la poésie lyrique des Hébreux, nous ne trouvons que le parallélisme des versets, l'inspiration exigeant ici que l'expression conserve une certaine liberté. La poésie indienne a beaucoup plus de régularité et de symétrie; dans ses shokla elle nous offre la forme carrée, la plus régulière de toutes; la symétrie du distique est rigoureuse, il est composé de quatre pieds de huit syllabes chacun. La versification des Grecs et des Latins est celle qui présente le moins de régularité; elle

s'attache plus à la couleur qu'au dessin, à la mélodie qu'au rhythme proprement dit, au son qu'à l'articulation ; elle est métrique et non syllabique, elle est basée sur la quantité ou la durée des syllabes et non sur leur nombre. Les syllabes s'y succèdent en longues et en brèves selon certaines lois fixes, mais qui ne sont pas cependant tellement étroites que le mélange des différentes durées des sons ne puisse produire beaucoup d'irrégularité; il n'y a de strict que le nombre des pieds selon la nature du vers, et la mélopée finale. Le vers latin marche seul; il n'appelle pas rigoureusement le vers suivant; il déroule ses dactyles et ses spondées d'une manière presque indépendante dans tout le cours du poème. L'élément d'ordre y est donc très-faible, et quant à l'élément vital ou de liaison extérieure, il n'y est guère représenté que par les césures de mots et les enjambements, auxquels le vers doit surtout son allure facile et coulante ou son harmonie.

Le vers français est le plus parfait et le plus beau qui existe; il est syllabique sans exclure la prosodie, et symétrique sans nuire au mouvement et à la liaison. C'est d'après le nombre des syllabes que l'on distingue les différentes espèces de vers. L'alexandrin ou vers de douze syllabes se compose de deux hémistiches d'égale longueur ; la césure ou repos qui les sépare doit être autorisée par le sens et venir après un mot, sauf le cas d'élision. Le vers français ne va jamais seul; par la rime il en appelle un second, qui, dans les genres supérieurs, doit avoir la même coupe et la même mesure. Le distique à son tour appelle un autre distique de sexe différent pour former le quatrain, dans lequel se trouve en réalité l'unité rhythmique de la poésie française. La loi de la césure et l'interdiction des enjambements maintiennent rigoureusement l'ordre dans la structure et la liaison des vers, et forcent l'accord de la pensée et de la forme extérieure. Enfin, le mélange des vers dans les strophes est soumis à certaines lois quant à leur espèce, à leur nombre et à leurs combinaisons. Dans la versification française, l'élément d'ordre de la beauté est poussé à l'extrême, et par les diverses conditions de la rime, elle laisse

bien loin derrière elle les formes imparfaites de l'allitération, ou répétition des mêmes consonnes à certains endroits du vers, et de l'assonance, ou rime incomplète qui consiste dans le retour de voyelles égales, en usage chez d'autres peuples. Cependant l'élément vital y est intimement uni à l'ordre et c'est à cela qu'elle doit sa beauté. Le vers doit être coulant; tout ce qui en détruirait l'harmonie, tels que les chocs de sons durs ou les repos intempestifs, est rigoureusement banni. De plus, la rime et sa distinction en deux genres différents établissent une liaison nécessaire entre les vers. Enfin, pour ce qui concerne l'élément vital emprunté directement à la pensée ou au sujet exprimé, chacun sait que les poétiques enseignent comment le vers se modifie dans sa structure, son rhythme et son étendue, pour peindre toutes les émotions de l'âme et pour imiter même le caractère des objets extérieurs. La fécondité du vers français, sous ce rapport, est établie par des exemples nombreux; cependant, la profondeur des sentiments et l'énergie des passions que la littérature moderne doit traduire, peuvent exiger l'affranchissement de certaines règles relatives à la césure et à l'enjambement des vers. Mais il ne faut recourir à ces moyens qu'avec une grande réserve; il vaut mieux dans ce cas employer la prose dont l'allure est plus libre et les règles plus dégagées des considérations étroites de la forme extérieure. C'est ce que l'on a compris de nos jours en la préférant au vers pour le drame et le roman, qui sont en réalité la tragédie et l'épopée de notre société démocratique.

Au-dessus de la beauté tout extérieure du vers, il y a dans la poésie une autre beauté qui s'adresse à la fois à l'imagination et à la pensée. Elle résulte de la forme sensible donnée aux idées, aux sentiments, aux passions et aux images que le poète saisit en lui, crée ou imite, c'est-à-dire à l'idéal, à la fiction et à la description. Pour y parvenir, il possède un grand nombre de moyens, les épithètes, les périphrases, les tropes, toutes les figures de mots et de pensée. Il introduit ainsi dans son sujet toute la variété qu'il comporte, et le montre sous tous ses aspects, dans ses rap-

ports intérieurs et extérieurs. Telle est pour ainsi dire la matière qu'il doit façonner et animer d'un souffle de vie, en un mot revêtir de la beauté sensible.

Dans les productions de la pensée, ce qui importe avant tout, ce qui est l'élément essentiel de la beauté, c'est la vie de l'âme. Le poète doit manifester au dehors ce qui l'exalte, l'enflamme, le remue au dedans; il doit donner aux paroles la couleur et le mouvement de sa pensée, la vie et la palpitation même de son cœur, pour que sa passion se communique et que les images qui le ravissent s'éveillent avec tout leur éclat dans l'imagination de ses auditeurs. Mais pour cela, il faut qu'il ait une intelligence élevée, une âme ardente, une imagination vive et prompte, une sensibilité exquise, une nature riche et impressionnable, qu'il sente résonner toutes les fibres de son cœur aux moindres sensations venues du dehors, comme aux plus fugitives émotions de sa pensée. Il faut de plus que tout ce qui se passe en lui enfante des expressions justes et fortes, vivantes et colorées, qui se gravent dans l'esprit et aillent directement émouvoir l'âme. Il faut enfin qu'il possède une langue riche et assouplie par l'usage, capable de reproduire toutes les nuances des idées, des sentiments et des passions. C'est ainsi qu'il réalisera la beauté expressive, celle qui est le plus intimement liée au sujet, à la pensée même de l'œuvre.

Mais cela ne suffit pas; il faut encore la beauté de composition, et ici c'est le principe d'ordre qui domine. Toute œuvre poétique doit former un tout, une unité développée, ce que l'on exprime en disant que l'action qui en fait l'objet doit avoir un commencement, un milieu et une fin. Nous savons, en effet, que la beauté ne peut apparaître que dans le développement de l'être, ou, ce qui est la même chose, dans la manifestation de ses qualités. Mais l'unité doit se développer avec ordre et avec facilité; ce sont là aussi les conditions du beau dans la poésie, si, pour ce qui concerne la disposition du sujet et la marche de l'action, nous entendons par facilité l'intérêt qu'ils excitent et la manière dont les obstacles, quelque grands qu'ils paraissent d'abord, sont sur-

montés. L'enchaînement et l'intérêt sont réellement la vie de la composition poétique. Quant à l'ordre, il résulte de l'unité, et nous savons que celle-ci réside toujours dans le but de l'être ou de l'action; tout doit y tendre, ce qui est inutile est nuisible à la beauté. Le but doit apparaître dès l'origine, c'est-à-dire qu'il faut que les personnages et l'action se dessinent dès le commencement dans leur rapport avec le but ou le dénouement. Enfin, les épisodes et les péripéties doivent toutes s'y rapporter et présenter une progression d'intérêt. Le but, tour à tour pressenti et caché, donne l'intérêt et la vie à l'action; c'est lui aussi qui constitue les unités subordonnées, et celles-ci, en se resserrant sans cesse, en se rapprochant de plus en plus du but final ou du dénouement, impriment l'ordre et en même temps la beauté à l'œuvre poétique.

Ces principes généraux sont applicables à tous les genres de poèmes. Cependant on a prétendu que le poète lyrique et le poète didactique en étaient affranchis et qu'ils pouvaient se livrer à tous les écarts de leur imagination ou de leur inspiration, sans se préoccuper de l'ordre et de l'enchaînement des idées. C'est une erreur qui ne saurait résister un instant à l'analyse des chefs-d'œuvre que l'on possède dans la poésie lyrique et dans la poésie didactique.

« Ces passages subits d'un objet à un autre, dit Lécluse, ces brusques sorties que fait le poète, ces écarts, ces digressions de l'ode sont le fruit de l'enthousiasme, mais d'un enthousiasme dirigé par la raison. Avant de prendre la plume, le poète a bien conçu son dessein et disposé son plan. Il a envisagé son sujet sous toutes les faces, a vu tous les objets qui y avaient quelque rapport même éloigné, et les a rapprochés en les liant par un fil imperceptible. C'est ce fil qui le conduit secrètement. Plein de la passion ou du sentiment qui l'anime, il ne se livre qu'à des mouvements et des transports qui y sont analogues. Ses pensées naissent toutes les unes des autres; mais la chaleur de la passion ou du sentiment ne lui permet que de saisir les plus remarquables, et lui fait passer sous silence celles qui lui servent de liaison. Son

génie tire du fond de son sujet des figures hardies et variées, des images vives et frappantes, qu'il met aussitôt en usage, en négligeant ces transitions scrupuleuses, ces liaisons grammaticales qui ne feraient qu'énerver sa poésie. Ainsi, sous ce désordre apparent de l'ode, règne un ordre caché, qui est l'ouvrage de l'art; tout y est sagement distribué, tout y tend à une même fin; toutes les parties enchaînées s'y prêtent des beautés mutuelles, et forment un tout parfait (1). »

Et plus loin le même auteur, en traitant de la poésie didactique, fait la remarque suivante : « Le poète didactique est un écrivain libre, qui a l'air de s'entretenir avec une personne, à laquelle il donne des leçons; ou un écrivain supérieur, qui a invoqué quelque divinité, et qui est supposé en avoir été exaucé. Il lui est permis de se jeter dans des écarts, de s'abandonner à l'essor de son génie, de négliger l'ordre jusqu'à un certain point; mais ce n'est que dans les détails, dans les petites parties de son poème. Les grandes parties, les parties essentielles doivent sortir du même fond, se rapporter au même but, se tenir l'une à l'autre, et former un ensemble non moins utile qu'agréable pour le lecteur... Tout poème didactique exige un ordre du moins général, une méthode qui, en offrant les différents préceptes enchaînés sans confusion, donne en même temps la facilité de les mieux saisir et de les mieux goûter (2). »

L'application de la loi d'unité, d'ordre et d'enchaînement pour réaliser la beauté de composition, n'a pas été contestée à l'égard des autres genres de poésie. Elle est d'une rigoureuse nécessité dans l'apologue, dans la poésie dramatique et dans la poésie épique. La fable nous offre dans son cadre restreint la preuve qu'il n'est pas de beauté sans les deux éléments de l'ordre et de la vie se manifestant avec facilité. C'est de l'ordre dans les idées et dans les expressions que résultent, en effet, la clarté et la brièveté qui sont exigées dans ces sortes de pièces; et c'est à la

(1) Fl. Lécluse, *Poétique française*, Paris, 1834, p. 85.
(2) *Ibid.*, p. 104.

facilité avec laquelle la pensée se dévoile peu à peu jusqu'à la moralité ou le but, qu'il faut attribuer la naïveté, seconde qualité également essentielle à ces petits poèmes. Le poème dramatique nous montre ces mêmes conditions de la beauté extérieure, mais sur une échelle plus vaste. Le sujet ou l'action doit former un tout, dont le commencement est la préparation et l'exposition, le milieu l'intrigue ou le nœud, et la fin le dénouement, la catastrophe ou le but. La pièce est composée de plusieurs parties qu'on appelle actes et qui contiennent une ou plusieurs petites actions liées entre elles pour former l'action principale. Il faut que ces actions subordonnées aient, comme l'action principale, un commencement, un milieu et une fin. Les scènes ou subdivisions des actes, doivent être naturellement amenées l'une par l'autre et tellement liées entre elles et à l'action principale qu'on ne puisse les détacher sans détruire tout l'ouvrage. L'intrigue doit faire croître l'intérêt à mesure que l'action se développe jusqu'à ce qu'on parvienne au dénouement, lequel dévoile tout à coup l'ordre dans les moyens mis en œuvre, que ce dénouement soit d'ailleurs heureux ou malheureux. Tout doit concourir au but final, mais ce n'est que lorsqu'il est atteint que le spectateur s'en aperçoit, l'intérêt ne résultant pour lui que d'un mélange d'ordre et de désordre apparent, lequel disparaît par le développement naturel de l'action et par la marche des incidents.

Il résulte de là que l'unité est la première règle de l'art dramatique comme de tous les autres arts. Mais il importe de ne pas se laisser tromper par une fausse analogie et de ne pas transporter dans la poésie les conditions de la beauté propre aux arts figuratifs. C'est à une confusion semblable qu'il faut attribuer la prétendue règle des trois unités qui a pendant si longtemps empêché les progrès de l'art dramatique. En peinture il est nécessaire d'observer l'unité d'action, de temps et de lieu; des tableaux qui représenteraient différentes actions ou plusieurs phases d'une même action accomplie dans des temps et des lieux divers, manqueraient d'une des conditions de la beauté. Mais il en est autrement de la poésie, qui a pour but précisément de peindre la

succession des faits dans le temps, en sorte que l'unité d'action n'y est pas incompatible avec la diversité des temps et des lieux. D'ailleurs, la poésie est plus dégagée de l'élément sensible extérieur que les autres arts; l'intérêt s'y attache plus directement à la pensée, et celle-ci est indépendante de l'espace et du temps où l'action se passe. Bien plus, l'action purement matérielle disparaît souvent devant elle, en sorte que ce que l'on nomme l'unité d'action, bien que désirable dans l'art dramatique, n'y est pas essentielle. Il se peut fort bien que l'intérêt résultant du développement de la pensée, nécessite une prolongation de l'action, quoique celle-ci paraisse déjà terminée, à ne s'en tenir qu'à ses conditions purement matérielles. C'est ainsi que Shakespeare, dans son *Jules César*, n'arrête pas son drame à la mort de César, mais qu'il prolonge l'action jusqu'au moment où la liberté succombe avec Brutus dans les plaines de Philippes, parce que la lutte avait existé non pas tant entre deux individus qu'entre deux idées, la liberté républicaine et la domination impériale, et qu'il fallait continuer le drame jusqu'à l'heure où l'un des deux partis l'emportât (1). Il n'y a donc d'essentiel que l'unité d'intérêt ou l'unité de développement de l'idée dans le drame. L'unité de l'action proprement dite peut être utile parfois et il faut l'observer lorsque rien ne commande d'y ajouter des actions secondaires pour réaliser l'unité supérieure de la pensée. Quant aux unités de temps et de lieu, elles ne sont d'aucune nécessité, l'illusion ne devant pas être telle au théâtre qu'elle ôte le sentiment que l'on assiste à une représentation; l'esprit se transporte aisément d'un lieu à un autre et franchit sans difficulté tout l'espace de temps qu'exige le développement complet d'une action ou d'une pensée déterminée.

Au reste, la prétendue règle des trois unités n'a pas été présentée comme applicable au poème épique, qui cependant a des rapports très-étroits avec la tragédie et le drame. On n'a jamais

(1) A. Lacroix, *Histoire de l'influence de Shakspeare sur le théâtre français*, p. 81.

exigé, en effet, que l'action s'y restreigne à un espace limité et s'accomplisse en un jour. L'unité d'action n'y est même pas une loi absolue; dans le *Paradis perdu* de Milton et dans la *Divine Comédie* du Dante, l'unité réside dans l'idée et non dans l'action proprement dite, bien qu'elle ne soit pas toujours marquée avec assez de force dans toutes les parties, ce qui nuit à leur beauté sous le rapport de la composition et de l'exécution. Ce que l'on exige pour le poème épique, indépendamment de la beauté d'expression et de style, commune à toute production poétique, c'est que l'œuvre forme un tout portant l'empreinte de l'unité, que l'action se déroule avec ordre, que les épisodes se rattachent intimement à l'action principale, qu'il y ait un personnage, cause ou objet de l'action, sur lequel l'intérêt se concentre plus spécialement, que tous les autres prennent plus ou moins part au développement de l'action, enfin que tout s'enchaîne et conduise sans effort au dénouement.

Le plus beau poème épique, pour ce qui concerne la forme extérieure, est sans contredit l'*Iliade* d'Homère. Le dernier peut-être quant aux idées et aux sentiments, ou à la manifestation de l'idéal éternellement subsistant dans la pensée divine, il est le premier pour la beauté poétique, celle que le poète crée par l'application de la notion du beau au sujet qu'il a choisi et aux formes du langage dont il se sert. Homère a appliqué à son poème cette notion innée dans tout homme, mais dont il avait un sentiment plus grand que nul autre, de même que Phidias et Praxitèle l'ont appliquée après lui à leurs œuvres, mieux que les modernes ne l'ont su faire. Ce n'est donc pas, comme les sensualistes dans l'art le prétendent, faire un cercle vicieux que de juger l'Iliade d'après les règles que l'on a tirées de ce chef-d'œuvre ; car ces règles Homère ne les a pas créées arbitrairement; elles préexistaient dans sa pensée parce qu'elles sont la conséquence directe de la notion éternelle et absolue du Beau. L'analyse de l'Iliade peut donc servir de vérification aux principes que nous avons établis.

Parmi les nombreuses traditions relatives au siége de Troie et qui faisaient l'objet des chants des rhapsodes, Homère choisit

celles qui concernaient la querelle entre Achille et Agamemnon. Le fait historique était simple. Achille, pour satisfaire son ressentiment contre le chef de l'expédition, s'était retiré dans son camp; bientôt les Troyens, enhardis par son absence, sortent de leurs murailles et font éprouver de cruelles défaites aux Grecs affaiblis par la retraite d'Achille et de ses soldats. Ils mettent le feu aux vaisseaux des assiégeants. Patrocle, touché des malheurs de ses alliés, se revêt des armes d'Achille et vient avec les Thessaliens au secours des Grecs; mais il est vaincu par Hector. Alors Achille, pour venger la mort de son ami, se réconcilie avec Agamemnon, prend part de nouveau à la guerre et tue Hector dans un combat singulier. Tel est le sujet que choisit Homère, et qu'il sut embellir et poétiser par un effort de son génie. L'unité est fortement empreinte dans son œuvre; toute l'action a pour cause la colère d'Achille, et elle se déroule avec une majestueuse simplicité. Malgré l'inaction du héros pendant la plus grande partie du poème, sa pensée est partout présente. Le début nous fait connaître le sujet de la querelle, la retraite d'Achille sur ses vaisseaux et la résolution de Jupiter de favoriser les Troyens pour punir Agamemnon et les Grecs. Un songe que le maître des dieux envoie au chef de l'expédition décide celui-ci à commencer l'attaque, tandis que les Troyens conseillés par Iris sortent de leurs murailles pour la repousser. Le récit des combats occupe presque tout le poème, mais Homère y déploie un art merveilleux; il y introduit une variété qui étonne, et il arrive par une gradation d'effets à soutenir l'intérêt jusqu'à la fin. Il prépare la grande scène du combat d'Achille et d'Hector en agrandissant successivement les héros qu'il oppose les uns aux autres. Diomède est opposé à Pandarus, à Énée et à Hector; puis à Vénus, à Apollon et à Mars; mais ses prodiges de valeur ne servent qu'à élever Hector qui, après l'avoir vaincu, est encore vainqueur d'Ajax et de Patrocle; enfin, Achille paraît et Hector succombe. Même gradation dans la part que prennent les dieux à l'action, ainsi que dans les luttes auxquelles Homère nous fait assister, depuis le combat singulier de Ménélas et de Pâris jusqu'au choc épouvantable des

deux armées animées par les dieux eux-mêmes et précipitées l'une contre l'autre par les guerriers qui les commandent. Dans chaque combat il y a un personnage principal qui est le héros de l'action partielle; Homère introduit ainsi dans l'unité de son œuvre des unités subordonnées qui empêchent l'esprit d'être troublé par la confusion des longues batailles qu'il décrit. Il rompt d'ailleurs l'uniformité par des récits, des discours et des épisodes. Ceux-ci se rattachent toujours à l'action principale et parfois font contraste avec les scènes précédentes, ce qui n'est qu'une symétrie d'un ordre particulier. C'est ainsi qu'après les combats où Diomède signale sa valeur, on trouve la scène si touchante des adieux d'Hector et d'Andromaque; après la première défaite des Grecs, l'ambassade auprès d'Achille et la reconnaissance faite par Ulysse et Diomède dans le camp troyen; après la mort de Patrocle, le désespoir d'Achille, et enfin après le combat de ce dernier contre le fleuve Scamandre et la mort d'Hector, les jeux funèbres en l'honneur de Patrocle, les supplications de Priam, la pitié et la magnanimité d'Achille, qui rend au roi malheureux le corps de son fils. L'action principale se dédouble en quelque sorte à cause de la part qu'y prennent les dieux et les hommes; il y a une action qui se passe dans l'Olympe pendant que l'autre se déroule sur la terre; mais tout s'enchaîne et se coordonne admirablement dans l'unité générale, malgré les longueurs et les répétitions qui s'y rencontrent et qui sont plus sensibles pour nous qu'elles ne l'étaient pour les anciens. Au reste, cette unité n'est pas matérielle, comme on l'a cru parfois, car l'unité d'action proprement dite aurait fait finir le poème au moment où Achille du haut de son navire jouit de sa vengeance en contemplant les désastres de l'armée grecque, dont les vaisseaux sont incendiés et presque tous les chefs mis hors de combat. Mais Homère a voulu montrer tous les effets de la colère d'Achille, et pour cela il l'a prise depuis l'instant où elle éclate jusqu'à celui où elle cesse et où le héros revient à son caractère sensible, noble et généreux. C'est donc l'idée bien plus que le fait matériel qui forme l'unité de composition de cet admirable poème, et c'est de ce point de vue

qu'il faut considérer l'ordre qui s'y fait remarquer et la vie qui l'anime.

La beauté de composition n'est pas la seule d'ailleurs qui distingue l'Iliade, la beauté d'expression et la beauté d'élocution n'y sont pas moins éclatantes. Pour revêtir sa pensée d'une forme extérieure qui l'agrandît et lui donnât une splendeur nouvelle, Homère avait à sa disposition une langue très-colorée et d'une souplesse extrême. A l'époque où il vivait, tout s'était matérialisé, la langue comme la religion et les mœurs; il ne restait plus que peu d'idées abstraites et les mots étaient bien moins signes d'idées qu'expressions d'images et de sensations. La langue grecque, essentiellement métaphorique, était donc très-favorable à la poésie, puisque celle-ci ne se conçoit pas sans un ensemble d'images constituant son élément extérieur. Homère sut en tirer tout le parti possible; son génie lui fit toujours trouver l'expression la plus juste et en même temps la plus imagée. Un seul mot dans ses vers fait souvent tout un tableau et tient lieu d'une description. Mais il sut encore ajouter à la beauté expressive, propre à sa langue, une autre beauté de même nature qu'il créa au moyen des épithètes, des métaphores et des comparaisons dont il fit usage pour mettre son sujet dans tout son jour et rendre sensibles tous les rapports que sa riche imagination lui faisait apercevoir. Par la facilité merveilleuse avec laquelle il trouvait les expressions les mieux appropriées aux idées et aux sentiments qu'il voulait traduire, et en même temps les plus riches, parce qu'elles exprimaient le plus complétement les rapports qu'il concevait dans l'unité de chaque objet, il réalisait au plus haut degré la beauté expressive que comportait son poème. Il arrivait même parfois au sublime, mais c'était moins par la force et la concision du mot que par le développement des idées et la magnificence des images. De plus, l'harmonie et la douceur de la langue grecque se prêtaient merveilleusement à la beauté d'élocution, et sous ce rapport encore Homère est le premier des poètes. Sa phrase est claire, simple, régulière et facile; elle est coulante, mais d'un mouvement toujours varié, non interrompu par des apostrophes

et des exclamations ou par le choc de sons durs et discordants. Son vers est rapide comme la pensée; presque entièrement formé de dactyles, il s'avance avec grâce et ne se repose un instant sur le spondée final que pour reprendre sa course avec plus de légèreté et de vigueur. Enfin, dans la succession des voyelles et des consonnes, il a su trouver une harmonie imitative qui ajoute encore à la beauté d'élocution en augmentant la conformité de l'expression avec la pensée, l'image ou le sentiment qu'il a voulu traduire au dehors.

C'est à l'antiquité que nous devons aussi la plus belle tragédie qui existe. « S'il y avait chez les Grecs, dit M. Patin, quelque tragédie qui, à ces catastrophes où se renfermait le sombre génie d'Eschyle, à ces profonds développements de passions et de caractères, à ce jeu varié des situations, bientôt introduits par Sophocle, à cette expresssion naïve et pathétique dans laquelle, à son tour, excella Euripide, à tous ces caractères enfin que revêtit successivement l'art des anciens, joignît encore la progression, la vivacité d'intérêt des modernes, une telle pièce devrait avoir été, soit jugement attentif, soit instinct irréfléchi, proclamée le chef-d'œuvre de la scène athénienne. Cette pièce existe avec la rare réunion de tant de mérites, avec un si glorieux renom; c'est l'*OEdipe-Roi* (1).

Nous ne donnerons pas ici une analyse détaillée du chef-d'œuvre de Sophocle; le sujet de cette tragédie est dans la mémoire de tout le monde. Nous nous bornerons à reproduire l'exposition qu'en a faite Dacier et l'appréciation du père Brumoy, parce qu'elles confirment de la manière la plus complète les principes que nous avons établis en traitant de la beauté de composition dans les œuvres dramatiques.

« Le royaume de Thèbes étant désolé par une peste très-cruelle, dit Dacier, on envoya consulter l'oracle d'Apollon, qui répondit qu'elle ne cesserait qu'après que l'on aurait vengé la mort de Laïus sur OEdipe, qui était son fils et son meurtrier. On

(1) Patin, *Études sur les tragiques grecs.*

vérifia cet oracle, et l'on trouva en effet qu'OEdipe était ce même fils de Laïus et de Jocaste, qui ayant été exposé par l'ordre de ses parents avait été sauvé par des pasteurs, et porté à Polype, roi de Corinthe, qui l'avait élevé comme son fils... Après cette reconnaissance, Jocaste se pendit de désespoir, OEdipe se creva les yeux, et on le chassa du royaume. Voilà ce que l'histoire grecque a fourni à Sophocle... Le reste sont les épisodes, c'est-à-dire, les circonstances des temps, des lieux et des personnes, dont Sophocle se sert pour étendre et amplifier son action. Ces circonstances sont l'assemblée des sacrificateurs, qui, suivis d'un très-grand nombre d'enfants, vont se prosterner aux pieds d'un autel qu'on avait élevé à OEdipe dans la cour de son palais, les sacrifices qu'on fait dans toutes les places, l'ambiguïté de l'oracle, l'emportement d'OEdipe contre Tirésias, ses injustes soupçons contre Créon, la querelle de ces deux princes, la sortie de Jocaste qui veut les apaiser, le trouble qu'elle jette dans l'esprit d'OEdipe en voulant calmer ses inquiétudes, l'arrivée du pasteur de Corinthe, qui vient lui apprendre la mort de Polype, et qui, pour guérir ses frayeurs, croyant lui donner une très-bonne nouvelle, lui découvre que le roi et la reine de Corinthe n'étaient pas ses parents, l'opiniâtreté d'OEdipe, qui veut éclaircir sa naissance malgré les efforts de Jocaste, la déposition du pasteur de Laïus, qui était le même qui avait eu ordre de l'exposer; enfin toute les circonstances de la mort de Jocaste et de la punition d'OEdipe...

« On voit d'abord, dit le père Brumoy après avoir rapporté le passage précédent, que rien n'est plus régulier que l'OEdipe : que l'unité de lieu y est exacte et naturelle; que l'unité de l'action ne l'est pas moins; et que l'unité de temps y est si scrupuleusement gardée, qu'il n'a pas fallu plus de temps pour exécuter la chose, que pour la représenter. Il serait encore inutile de faire observer à des lecteurs éclairés le fil inimitable qui lie les scènes les unes aux autres et les moindres morceaux entre eux avec tant d'artifice, que si quelque chose en était détaché, tout s'écroulerait comme un édifice voûté, dont les pierres s'entre-soutiennent mutuellement..... Dans l'OEdipe de Sophocle l'ordonnance géné-

rale est au-dessus de toute critique; les proportions y sont exactes jusqu'au scrupule; et le but en est si grand, qu'il devient la véritable source du plaisir que procure cette pièce. J'entends par le but, cet intérêt inexplicable qui piqué d'abord la curiosité, et qui la fait croître à chaque pas à mesure qu'il la satisfait. Pour peu qu'on s'étudie soi-même en lisant OEdipe, l'on observe qu'on passe sans interruption de la crainte à l'espérance, et de l'espérance à la crainte, pour aboutir enfin à la pitié confondue avec la terreur; heureux effet de l'intérêt répandu dans cet ouvrage, comme la vie dans le corps. » Faisons remarquer toutefois que l'unité d'action n'y est pas comprise dans le sens étroit qu'Aristote a attaché à ce mot, car l'action proprement dite est terminée au quatrième acte, lorsque toute la vérité est dévoilée à OEdipe. Le cinquième acte n'est qu'un prolongement de l'action principale; mais ce prolongement ne détruit pas l'unité d'intérêt qui résulte du redressement du mal par la punition volontaire de ceux qui en ont été les auteurs. L'ordre ne doit pas s'opérer seulement dans les idées par l'éclaircissement des faits, il doit se faire dans la conscience par l'extirpation de la cause même involontaire du mal, et par une souffrance infligée et acceptée comme compensation. C'était l'idée de la stricte justice basée sur le fait matériel, à laquelle seule les anciens avaient su s'élever, parce qu'ils n'étaient pas parvenus, comme nous, à concilier le fait extérieur et l'intention.

Dans l'art dramatique, les modernes ne peuvent guère opposer aux tragédies anciennes, pour ce qui concerne la beauté de la forme extérieure, que quelques-unes des pièces de Racine. Mais cette beauté même paraît discordante avec nos idées plus étendues et nos sentiments plus profonds. C'est qu'en effet la beauté presque matérielle, telle que l'entendaient les anciens pour la poésie et notamment pour le théâtre, ne convient plus aux conditions actuelles de l'humanité. A des idées nouvelles, il faut une forme nouvelle. Mais cette forme quelle sera-t-elle? Il serait téméraire, sans doute, de chercher à dérober à l'avenir son secret dans des choses toutes contingentes; cependant, l'étude attentive

de la pensée humaine, de la notion du beau et de la mission de l'art, peut nous faire entrevoir au moins quels en seront les éléments. On prétend que la poésie et en particulier l'art dramatique, réaliseront une beauté supérieure par l'affranchissement de toute espèce de règle, par la liberté la plus absolue. Cette solution prouverait, à elle seule, le désordre qui existe aujourd'hui dans les idées, si l'on n'avait pu le constater déjà par le spectacle de tous les crimes et de tous les vices, sans aucune idée morale, que l'on nous donne de nos jours comme un progrès de l'art. Mais ceux même qui ont poussé le plus loin l'application de ces nouvelles théories, ont respecté malgré eux certains principes du beau qui s'imposent à la raison avec une autorité trop grande pour qu'on puisse les rejeter sans démence. Ces principes sont ceux de l'unité, de l'ordre et de l'enchaînement vital des idées; seulement ces principes doivent être compris autrement que ne le faisaient les anciens. A l'unité extérieure et sensible que l'on a cherché à réaliser jusqu'ici et que les novateurs même associaient à leurs essais de forme nouvelle, il faut substituer l'unité de pensée; une forme plus spiritualisée doit correspondre à un idéal plus vaste et mieux compris. C'est donc en s'efforçant de saisir cet idéal pour l'imprimer fortement dans leurs œuvres, que les poètes dramatiques trouveront la forme nouvelle qu'ils cherchent. L'unité découlera des idées et des sentiments et non plus des faits matériels; l'ordre et l'enchaînement seront plus intellectuels que sensibles; la beauté extérieure, plus intimement unie à la pensée, la fortifiera au lieu de la contrarier. Mais, répétons-le, il faut savoir distinguer l'idéal, qui n'est que l'application constante des idées absolues du vrai, du bien et du juste à nos conceptions particulières, de tout ce qui ne plaît qu'aux sens et à l'imagination, de tout ce qui amollit le cœur ou corrompt l'intelli-

§ 8. — L'Éloquence.

L'Éloquence est l'art qui manifeste l'idéal de la manière la plus libre et la plus complète, sous une forme sensible revêtue de tous les caractères de la beauté. L'âme y parle à l'âme sans autres intermédiaires que l'imagination, la richesse des figures, la vivacité des sentiments et la chaleur des passions, exprimées au moyen de la parole vivante, écho extérieur du monde de la pensée. Ce n'est que lorsque l'âme s'est plongée dans l'éblouissante lumière de l'idéal, qu'elle trouve pour l'exprimer au dehors d'éloquents discours, de vives images et cette chaleur communicative qui fait jaillir dans d'autres âmes l'étincelle sacrée de l'enthousiasme. L'éloquence, c'est le splendide vêtement des grandes pensées, de l'amour du bien, du vrai et du beau, du dévouement au devoir et des passions généreuses.

Elle se place au-dessus de la poésie de toute la distance qu'il y a entre la fiction et la réalité, entre la parole enchaînée par le rhythme, la mesure et la rime, et le langage libre et spiritualisé n'imposant à la pensée que ce qu'il lui faut de forme sensible pour se manifester au dehors. La poésie, en effet, ne nous a montré l'activité de l'idéal que dans un monde créé par le poète, à l'imitation du monde réel, mais ne subsistant que dans l'imagination; l'éloquence, au contraire, nous la montre dans sa lutte avec la réalité, au milieu du monde où nous vivons par la pensée et par les sens. Son but est de persuader, de convaincre et d'émouvoir, c'est-à-dire d'agir sur la volonté et sur la sensibilité extérieure, afin de parvenir par elles jusqu'au sentiment et à la raison, d'éclairer l'homme, de le rendre meilleur, et de transformer la société à l'image de l'idéal. Son but est donc le but suprême de toute activité humaine, celui de la philosophie, de la science, des arts et de la religion; son moyen, l'attrait de la beauté sensible dans sa forme la plus élevée, celle qui la rapproche le plus de la beauté purement spirituelle. L'orateur doit être à la fois un philosophe, un homme de bien et un artiste.

Cependant l'éloquence, cette fille du ciel, a eu, comme le soleil, ; obscurs blasphémateurs; on a voulu la bannir du domaine des ts, et il s'est trouvé de froids logiciens pour entreprendre cette che par de puérils arguments. Qu'ils sont loin du génie de aton, ceux qui ne conçoivent pas que la vérité et le bien, pour aire aux hommes, se parent des plus brillantes couleurs de nagination et allument dans les cœurs les passions les plus res, le plus saint enthousiasme! Eh quoi! l'idéal ne doit-il se ncontrer que dans les fictions des poètes; est-il indigne de ttention d'un esprit sérieux? Mais que l'on jette les yeux sur ce i se passe autour de nous, que l'on suive la marche entière de civilisation; n'est-ce pas au nom de ce que nous portons en us de plus grand et de plus noble, au nom de la pensée et de léal, que tous les progrès se sont accomplis dans le monde? Et est-ce pas la parole toute imprégnée de la chaleur de l'âme, ite palpitante de l'émotion intérieure que donne la vue de léal, qui a toujours exercé la plus grande action sur les hommes? orateur, comme l'artiste, comme le philosophe, comme le nistre de Dieu, doit avoir une perception plus claire que les tres hommes, du vrai, du juste et du beau : il doit sentir en lui amour plus profond du bien et de l'ordre éternel. C'est pourroi on a toujours proclamé que l'éloquence et la philosophie nt inséparables, et les plus grands orateurs, en effet, ont pris en plus de soin de cultiver leur raison que d'acquérir les grâces rement extérieures de l'élocution. C'est pourquoi encore la nscience humaine a toujours exigé de celui qui veut persuader convaincre par la parole, la pureté des mœurs et la sincérité s convictions. De nos jours, il est vrai, on a essayé de faire mettre qu'on peut à la fois être perdu de vices, et être un grand nteur (1); mais Mirabeau, que l'on cite, n'a été grand que par lévation de sa pensée, par la vérité des principes qu'il a fendus et par l'enthousiasme qu'il a fait éclater dans ses dis-

(1) Victor Hugo, *Mirabeau* (1834). — Œuvres. Bruxelles (1843), t. I, p. 597 suiv.

cours pour le juste et le bien ; si quelque chose a paralysé l'action de son génie et la puissance de son éloquence, c'est précisément cette déconsidération qui s'attachait à sa vie déréglée et la suspicion qu'éveillait sa moralité douteuse. L'éloquence ne se conçoit donc pas sans le premier élément de l'art : la vue intérieure de l'idéal, l'amour et l'enthousiasme du bien. Il en est de même du second, la beauté extérieure, au moyen de laquelle l'art nous attire par toutes les puissances de notre être, parle aux sens et à la sensibilité pour pénétrer jusqu'à l'âme, l'éclairer et l'ennoblir.

L'éloquence, dit-on, n'est pas un art parce qu'elle ne poursuit pas le beau pour lui-même, mais au contraire le met au service d'une cause extérieure, d'un intérêt ou d'une passion, parce que, en un mot, elle n'est pas exclusivement le langage de la beauté. Nous avons répondu déjà à cet argument et nous avons fait voir non-seulement que l'on s'exprime d'une manière équivoque en disant que l'art est le langage du beau, mais que le beau lui-même ne se comprend pas sans un but, puisqu'il est toujours dominé par le bien, but suprême de tout ce qui existe, et qu'il ne peut apparaître que dans le développement de l'être, c'est-à-dire dans les moyens par lesquels celui-ci réalise son but. Mais sans rentrer ici dans cette discussion philosophique qui a trouvé sa place ailleurs, nous demanderons si, à part la nature de l'intérêt qui est en jeu, lequel est toujours ici plus direct et plus immédiat, les conditions ne sont pas les mêmes pour l'éloquence et pour les autres arts? Est-ce que dans tous nous ne trouvons pas la beauté artistique, créée par l'artiste, mise au service d'une idée, d'un sentiment ou d'une passion? La beauté n'est jamais recherchée pour elle-même, elle est toujours et nécessairement assujettie à un but extérieur, spirituel ou matériel. D'ailleurs, l'éloquence n'apparaît que dans le langage soutenu, et c'est ce qui la distingue de la parole isolée et du simple entretien. Mais tout discours présuppose un but et l'emploi de moyens pour y parvenir; parler pour parler n'est rien. De plus, si l'orateur est assujetti à un but, il conserve toujours comme l'artiste une certaine liberté dans l'emploi des moyens; dès lors, n'est-ce pas une loi de sa nature

de se conformer à la notion du beau, qu'il porte en lui, puisque cette notion lui enseigne à atteindre son but avec le plus d'ordre et de facilité, ou de la manière la plus simple, en même temps qu'elle lui indique le moyen d'exciter l'admiration et parfois l'enthousiasme? Dira-t-on que lorsqu'on voit un orateur rechercher la beauté pour elle-même, s'attacher à orner ses phrases et à arrondir ses périodes, il cesse d'intéresser, parce qu'une pareille recherche paraît toujours une puérilité en présence du but extérieur qu'il doit poursuivre? Cet argument serait de quelque valeur, en effet, contre les systèmes qui admettent que le beau n'est pas subordonné à un but, et que la jouissance qu'il procure est toujours désintéressée, mais il ne saurait nous atteindre, nous qui prétendons précisément le contraire. L'application de la notion du beau au discours se fait de la même manière qu'on applique toutes les autres notions innées, celles du juste, du vrai, du bien, etc.; mais étant plus difficile, elle exige une préparation plus longue. Le but de l'éducation oratoire, c'est de permettre à l'orateur de se servir avec facilité de la parole et d'appliquer avec promptitude et sûreté les éléments de la notion du beau à la disposition générale de son discours et à tous les détails de l'élocution. L'art est naturel à l'homme, mais pour retrouver sa nature, il lui faut surmonter bien des obstacles, dompter des forces rebelles en lui, et diriger ses efforts avec persévérance vers un but déterminé.

L'éloquence étant un art et le premier de tous, puisqu'il est celui qui agit le plus directement sur les hommes, nous avons à la considérer sous deux aspects : le fond et la forme, afin de découvrir et d'étudier en elle la beauté que présentent ces deux éléments. Celle que peut offrir le fond tient à la présence de l'idéal dans le sujet traité, mais elle n'est pas indispensable, puisqu'elle suppose une vaste coordination de vérités et qu'un discours est irréprochable lorsqu'il n'a que le bien pour but. Celle qui dépend de la forme est au contraire nécessaire, elle résulte de la composition et de l'élocution.

Plus l'esprit humain se développe et embrasse de vérités éter-

nelles, plus aussi la beauté idéale apparaît dans les monuments de l'éloquence, mais cette beauté est distincte de celle de la forme. C'est pourquoi, selon le point de vue auquel on se place, on juge différemment la beauté d'un discours; les uns ne voient que la beauté des idées en elles-mêmes, les autres n'aperçoivent que celle de la forme extérieure. De plus, dans l'appréciation de la beauté idéale, chacun apporte la somme de vérités et d'erreurs qui constitue ses opinions individuelles, ce qui est une nouvelle source de diversité dans les jugements. Mais la vérité en soi est immuable, et si elle ne se montre tout entière, du moins elle ne se dérobe jamais complétement à quiconque le recherche sans préoccupations extérieures. C'est ce but que la vraie philosophie se propose. Examinons donc du point de vue élevé où la philosophie spiritualiste nous permet de nous placer, la marche de la pensée ou le progrès de l'idéal dans l'histoire de l'éloquence.

L'éloquence est née en Grèce, parce que ce n'est que là que nous trouvons, dans l'antiquité, une religion qui ne comprend pas parmi ses dogmes la morale et l'organisation sociale. La pensée et l'activité extérieure y étant libres, nous voyons paraître la philosophie et le gouvernement populaire, qui n'est, en définitive, que l'application de la raison humaine à l'organisation de la société. Par la philosophie l'homme s'élève à l'idéal; par la liberté extérieure il peut faire servir la parole à le manifester au dehors, et travailler à améliorer ses semblables ou à transformer les rapports sociaux. A peine la philosophie est-elle née en Grèce, que l'éloquence apparaît; nous la trouvons dans les discours que Platon met dans la bouche de Socrate et de ceux qui discutent avec lui les problèmes les plus importants pour l'homme et pour la société. L'éloquence politique commence avec Périclès et atteint à la perfection de la forme dans Démosthène, le plus grand orateur qui ait existé dans l'antiquité, parce qu'il réunissait en lui l'amour de la philosophie et l'enthousiasme de la liberté. Sa lutte contre Philippe pour l'indépendance de sa patrie et dans laquelle il n'employa d'autres armes que sa parole, a rendu son nom immortel. C'est à la même élévation de pensée, au même amour du bien

et de la liberté, que Cicéron et les autres orateurs romains qui se groupaient autour de lui, doivent leur renommée. Cependant, l'éloquence à Rome prend un caractère particulier. Tandis qu'en Grèce, elle n'avait eu pour but principal que la défense de la cité contre les entreprises du dehors, c'est la lutte intérieure qui devient son premier objet sous la république romaine. Les factions s'y disputent l'empire par les armes et par la parole; les principes d'égalité et de liberté sont invoqués contre les priviléges de l'aristocratie, et Cicéron, malgré sa résistance aux justes réclamations de la démocratie, doit sa gloire à la lutte courageuse qu'il entreprend contre les tentatives du despotisme. De plus, l'idée du droit se développe avec force, bien qu'elle se matérialise presque aussitôt qu'elle est exprimée; mais cette évolution particulière de la pensée à Rome, amène l'extension de l'éloquence judiciaire dont le principe est l'idée du juste. Ce genre d'éloquence y prend même la prépondérance, et les orateurs politiques sont avant tout des jurisconsultes et des avocats.

Avec le christianisme on voit reparaître l'éloquence morale; mais elle a une étendue, une autorité et un éclat qu'elle n'avait jamais présentés en Grèce. Elle ne s'adresse plus à quelques personnes réunies autour d'un philosophe; elle franchit les limites d'une école et parle à la multitude assemblée dans les temples. C'est la première fois qu'une religion offre ce spectacle. Si elle a un instant recours à la raison, c'est pour placer bientôt son principe plus haut et invoquer l'autorité divine elle-même. Le discours du Christ sur la montagne est sublime, parce qu'il présente toutes les vérités morales avec une énergie et une simplicité qui dévoilent à la pensée un monde nouveau, devant lequel le néant de la vie présente apparaît. Les apôtres, après lui, puisent dans l'inspiration divine, dans la méditation et dans une foi ardente, cette éloquence irrésistible qui accomplit des prodiges. Puis les pères de l'Église continuent par la parole la lutte héroïque des premiers chrétiens contre les erreurs et les abus du paganisme. Dans leurs discours, Tertullien, saint Cyprien, Origène, Lactance, Chrysostôme, Basile le Césarée, Grégoire de Naziance, saint Ambroise et saint Augus-

tin enseignent, outre le dogme, la morale la plus pure. L'éloquence de la chaire dans les premiers temps de l'Église ne se proposait d'autre but que d'améliorer l'individu et d'établir la supériorité des dogmes chrétiens sur ceux de la religion païenne. Elle était puissante et belle parce qu'elle s'élevait à l'idéal en Dieu et qu'elle proclamait une religion d'amour et d'égalité. Mais bientôt elle s'éteignit; les intérêts mondains, le désir de la domination, l'usurpation du pouvoir temporel devinrent les principales préoccupations des ministres de la religion qui met en honneur la pauvreté. La corruption du clergé lui ôta toute autorité sur les fidèles; la scolastique remplaça la science saine et vivante des Pères de l'Église. L'éloquence religieuse ne jette plus qu'un faible éclair dans la nuit du moyen âge; saint Bernard attire un instant les regards; mais elle renaît avec toute sa puissance dans la bouche des apôtres de la Réformation. A leur voix la moitié de la chrétienté se détache de Rome. Cependant, des erreurs se mêlent à ce mouvement religieux si pur et si grand dans sa cause. Le catholicisme se réveille alors un instant pour les combattre, et l'éloquence de la chaire atteint à son apogée dans Bossuet, Massillon et Fénelon. Mais ce ne fut là qu'un effort suprême; le caractère essentiellement spiritualiste de la religion chrétienne est de nouveau méconnu, et l'Église catholique se plonge de plus en plus dans le matérialisme. La raison est conspuée ou asservie, l'idée morale du christianisme est sacrifiée à la défense de quelques faits hypothétiques ou de prétendus miracles, la mission d'amour, de dévouement et de charité du prêtre est remplacée par une vaine lutte pour la conservation ou le rétablissement de quelques priviléges dans la société. Déjà cependant, une nouvelle réforme s'annonce, et l'on a pu entendre naguère ses premiers accents dans la parole entraînante d'un célèbre prédicateur de notre époque.

La régénération de l'Église sera une suite inévitable de la régénération politique et sociale qui s'est annoncée en Angleterre au XVIIe siècle, et dont l'une des plus glorieuses étapes a été la révolution française de 1789. C'est par l'influence de la parole que les grands progrès se sont accomplis dans l'humanité, et ils ont été

préparés par l'éloquence judiciaire. Dans le long travail de la civilisation moderne, ce sont les juristes qui se montrent au premier rang et qui, par la seule puissance de la parole, font triompher le droit des abus de la force brutale et du despotisme. Ce sont eux qui sauvent la société moderne de la théocratie universelle à laquelle aspirent les papes. Au siècle dernier, ce sont les avocats qui, dans les grands procès sur lesquels presque seuls se portait alors l'attention publique, font entendre la voix de la raison, de la justice et de la tolérance religieuse. Plus d'une fois ce sont eux qui donnent les grands exemples du courage civil, en résistant à des gouvernements tyranniques qui essayent de fouler aux pieds les principes éternels du droit. Lorsque la corruption et la servilité envahissent tous les rangs de la société, c'est encore chez eux que l'on retrouve l'honneur, la fermeté, l'indépendance et la probité. Ils ont toujours compris que le véritable orateur doit s'élever au-dessus de ses semblables par ses lumières et sa vertu. Les vices de quelques-uns n'ont jamais pu altérer les principes de moralité et de désintéressement que la tradition conserve parmi eux. Pour la science cependant, ils ont subi malgré eux l'influence de l'époque où ils ont vécu, et il a fallu des idées nouvelles sur le droit pour faire renaître la grande éloquence judiciaire. L'ancienne organisation sociale a pesé sur la parole des avocats même les plus célèbres, et les Patru, les Pélisson, les d'Aguesseau, les Cochin et les Gerbier, le cèdent aux avocats dont la France nouvelle peut s'enorgueillir, Bellart, Portalis, Marie, Jules Favre, Chaix-d'Est-Ange et le plus grand de tous, Berryer.

L'éloquence politique se montre dans les temps modernes avec un caractère d'élévation qu'elle n'avait pas eu dans l'antiquité. Les idées ont changé; c'était la cité qui préoccupait les anciens orateurs politiques; ce sont, au contraire, les principes de justice absolue et de vérité universelle inscrits dans la conscience humaine, que ceux des temps modernes veulent faire prévaloir. Elle a pour conditions, comme dans l'antiquité, la souveraineté du peuple et la liberté, mais elle a pour base le droit naturel, c'est-à-dire l'idéal même de la justice. La révolution anglaise de 1649

ne nous montre guère que de vagues aspirations vers l'ordre nouveau; l'éloquence ne s'y inspire pas encore des grandes théories modernes sur la liberté, l'égalité et la solidarité dans la société; elle invoque la légalité et une sorte de jurisprudence de la liberté, plus que sa légitimité fondée sur des principes rationnels; elle proclame l'égalité civile et politique comme une conséquence des doctrines religieuses plutôt que comme un droit naturel; enfin elle se présente avec tout le cortége des subtilités scolastiques et théologiques de l'époque. Cromwell seul rencontre des traits de véritable éloquence parce qu'il a quelques grandes idées et qu'il est animé de grandes passions. Cette révolution aboutit à une alliance contre nature de la liberté avec les prérogatives de la noblesse, avec la distinction des ordres dans l'État, le droit d'aînesse et la proscription légale des dissidents religieux. Cependant au XVIIIe siècle le champ de l'éloquence parlementaire s'élargit, et la tribune anglaise retentit des discours de lord Chatham pour la liberté et l'égalité politique des colonies d'Amérique, de Pitt en faveur de la souveraineté populaire dans la question de la régence, de Sheridan et de Burke pour la répression des crimes commis par Hastings dans l'Inde, et enfin de Fox pour la défense de la révolution française. Les principes proclamés en France dans le grand mouvement social de la fin du dernier siècle, réagissaient en Angleterre même sur ses adversaires et imprimaient aux discussions politiques un cachet de grandeur qu'elles n'avaient pas eu aux époques antérieures.

L'éloquence politique à l'Assemblée nationale de 1789, s'est trouvée dans des conditions tout exceptionnelles, qui ne se sont rencontrées nulle part et ne se reproduiront peut-être plus jamais. La révolution était le fruit des théories philosophiques développées par les écrivains du XVIIIe siècle et adoptées par toutes les classes de la société. Les représentants de la nation étaient remplis d'enthousiasme pour les idées nouvelles, mais ils flottaient encore indécis sur les mesures d'application. Enfin, la liberté de la discussion était entière, et les partis non encore disciplinés comme ils le furent ensuite, laissaient à la parole des orateurs son

influence immédiate sur les résolutions de l'assemblée. C'est ce qui explique et le caractère de généralité des discussions et cette éloquence chaleureuse et passionnée des orateurs. Jamais, d'ailleurs, pareil spectacle ne s'était vu; l'assemblée était animée de la passion d'un idéal qu'elle se sentait invinciblement appelée à réaliser, et elle affirma sa foi en proclamant solennellement les droits naturels et imprescriptibles de l'homme. Cette déclaration qui plaçait au-dessus des lois positives, œuvre des hommes, des lois éternelles inscrites dans la conscience humaine, contenait outre les principes de la liberté et de l'égalité de tous les citoyens, celui de la souveraineté inaliénable de la nation. Les discours de ses principaux orateurs et surtout de Mirabeau, ce colosse qui les dépassait tous et égalait les plus grands de l'antiquité, n'ont été que des commentaires de sa *Déclaration des droits*. Mais à cette première œuvre il se mêlait des imperfections. Un idéal plus élevé, plus complet et plus pur apparaissait. Il fut proclamé par Robespierre et ses disciples à la Convention. « C'était, dit M. de Lamartine dans un livre qu'il a écrit dans un moment d'inspiration, c'était l'idéal de l'égalité et de la fraternité entre les hommes. C'était la vérité des rapports entre l'État et les citoyens. C'était la société intellectuelle et morale, au lieu de la société égoïste et tyrannique; l'État devenait famille humaine, la patrie mère, au lieu de marâtre, de tous ses enfants. Un instinct sûr avertissait Robespierre et ses disciples de s'arrêter, dans ce projet d'organisation de la société, à ce qui pouvait se réaliser immédiatement. Ils respectent la famille et la propriété (1). » La Convention, qui au fond partageait leurs idées, a placé, en effet, dans sa déclaration des droits de l'homme, le droit de propriété parmi les droits naturels, et elle inaugurait par là l'ère des réformes sociales non moins qu'en reconnaissant le devoir pour la société de procurer l'instruction à tous ses membres. « Ce qui rend, ajoute M. de Lamartine, la révolution si grande au milieu même de ses orages, de ses anarchies et de ses crimes, c'est qu'elle était une

(1) Lamartine, *Histoire des Girondins*, liv. XXXIXe, § XV.

doctrine. Ses auteurs étaient en même temps ses apôtres. Ses dogmes étaient si saints que si l'on avait effacé de ce code l'impression de la main sanglante qui les avait signés, on aurait pu les croire rédigés par le génie de Socrate ou par la charité de Fénelon. C'est par cette raison que les théories révolutionnaires, un moment dépopularisées par les douleurs dont leur enfantement a travaillé la France, revivent et revivront de plus en plus dans les aspirations des hommes. Elles ont été souillées, mais elles sont divines. Effacez le sang, il reste la vérité (1). » Parmi les orateurs de la Convention, Vergniaud, Danton et bien d'autres ont pu surpasser Robespierre par la richesse ou la véhémence de l'élocution, il n'en est aucun qui lui soit supérieur par la pensée et l'inflexible foi en la puissance de l'idéal dans le monde.

Nous arrivons à considérer l'éloquence sous sa seconde face, celle de la forme extérieure, laquelle exige rigoureusement les caractères de la beauté, c'est-à-dire l'ordre et la vie dans la disposition et l'élocution. Ce que nous avons dit en traitant de la poésie simplifie ici beaucoup notre tâche. Nous nous bornerons à faire ressortir la confirmation de nos principes, qui résulte des règles particulières tracées pour l'éloquence oratoire par tous ceux qui se sont occupés de ces matières.

On divise d'ordinaire ces règles en trois parties, celles qui concernent l'invention, celles qui sont propres à la disposition et enfin celles qui sont relatives à l'élocution. Les premières ont pour but de produire la beauté dans la pensée, les autres dans la forme extérieure du discours. Nous avons étudié ailleurs la beauté dans les opérations de nos facultés spirituelles, l'intelligence et le sentiment (2); le travail de l'esprit dans l'invention du sujet a pour objet de la faire éclater. D'abord, les idées ne sont qu'en germe dans la pensée; peu à peu par la méditation elles se développent et leurs rapports apparaissent. La logique et la rhétorique fournissent quelques moyens pour faciliter le travail intérieur par

(1) *Lamartine*, liv. XXXIX°, § XVI.
(2) Voir t. I, p. 209 et suiv.

lequel l'intelligence parvient à saisir l'ensemble des rapports qui constituent le sujet. Enfin, la lumière se fait et à mesure qu'elle augmente, l'ordre s'établit dans les idées, l'enthousiasme s'empare de l'âme, l'échauffe et multiplie ses forces. Il s'agit maintenant de la manifester au dehors. « Mais avant de chercher l'ordre dans lequel on présentera ses pensées, dit Buffon dans son discours sur le style, il faut s'en être fait un autre plus général, où ne doivent entrer que les premières vues et les principales idées. C'est en marquant leur place sur ce plan qu'un sujet sera circonscrit, et que l'on en connaîtra l'étendue ; c'est en se rappelant sans cesse ces premiers linéaments, qu'on déterminera les justes intervalles qui séparent les idées principales, et qu'il naîtra des idées accessoires et moyennes qui serviront à les remplir. » Tel est le moyen, en effet, de produire l'ordre dans le discours, mais l'ordre suppose l'unité. « Tout discours est un, dit Fénelon, il se réduit à une seule proposition mise au plus grand jour par des tours variés. Cette *unité de dessein* fait qu'on voit d'un seul coup d'œil l'ouvrage entier, comme on voit de la place publique d'une ville toutes les rues et toutes les portes, quand les rues sont droites, égales et en symétrie. Le discours est la proposition développée; la proposition est le discours en abrégé. »

De même que dans l'architecture, dans les arts figuratifs, dans la musique et dans la poésie, la véritable beauté ne résulte pas des ornements et de la richesse des détails, mais de la disposition générale et de la conformité des moyens au but, en un mot de l'unité; la principale beauté de l'éloquence ne réside pas dans les ornements de l'élocution, mais dans la clarté, l'ordre et la liaison des preuves, accompagnés de cette vie de l'âme que l'on nomme le pathétique ou la passion. C'est donc à cette partie de l'art oratoire que nous devons surtout nous attacher.

Le but est de faire éclater au dehors la beauté intérieure que nous contemplons dans notre pensée, d'entraîner par sa splendeur la conviction des autres, de subjuguer leur volonté par son attrait et de leur inspirer le désir de la réaliser dans le monde ou de la posséder. Mais dans cette vie notre pensée n'agit pas sur la pensée

d'autrui sans l'intermédiaire des sens. De là la nécessité de donner à la beauté intérieure un vêtement, une forme extérieure, et, pour parvenir plus sûrement au but, de mettre à son service la beauté sensible. L'instrument le plus direct et le plus puissant de la pensée est la parole; par le discours soutenu nous manifestons l'ordre et l'enchaînement de nos idées et de nos sentiments; par la succession du langage nous reproduisons la vie même de l'esprit, le développement du sujet dans l'intelligence. L'ordre rationnel du discours doit donc être de montrer d'abord le sujet dans sa généralité, puis de le développer par l'analyse et enfin de le présenter dans son unité intégrale et explicite, réunissant d'une manière distincte toute la diversité de ses rapports internes et externes. Cependant, quand on veut ajouter à l'attrait de l'ordre et de la beauté spirituelle, celui de la surprise, on peut commencer par un détail de l'analyse et de détail en détail s'élever à la synthèse. Mais toujours le but est de faire éclater l'unité, l'ordre et la vie de la pensée. C'est la nature du sujet et des circonstances qui décide ; il faut, dit Quintilien, se déterminer suivant l'exigence des cas, et c'est pour cela que la principale partie de l'orateur est le jugement. Néanmoins il est utile de connaître les règles, puisqu'elles résultent de l'ordre même selon lequel procède la pensée; les bannir c'est abdiquer et s'en remettre au hasard du soin de produire la beauté. C'est à ce point de vue qu'il faut envisager les divisions proposées par les rhéteurs et qui consistent à distinguer dans un discours l'exorde, la narration, la confirmation, la réfutation et la péroraison. Dans l'exorde le sujet s'annonce ; l'orateur peut s'en servir pour se concilier l'attention et la bienveillance de ses auditeurs, mais, comme le dit Marmontel, l'exorde ne commence véritablement qu'au moment où on découvre l'objet et le dessein du discours. On a heureusement caractérisé cette partie du discours en disant qu'elle est le sujet généralisé, car elle renferme la proposition et la division. La narration est l'exposition du fait et comprend la description des personnes et des choses. C'est le premier développement du sujet, et l'art consiste à y présenter en germe tous les moyens

ui seront employés dans la suite. Quelquefois elle forme seule
: corps du discours; dans ce cas elle doit porter en elle la
émonstration complète. Le plus souvent cette démonstration se
ontinue par la confirmation, c'est-à-dire par les preuves; c'est le
éveloppement interne du sujet, et ici plus on approche du but,
lus l'ordre doit éclater. La confirmation est la partie essentielle
u discours; la règle est de disposer les preuves de façon à s'élever
es plus faibles aux plus fortes, l'ordre exigeant la progression.
ependant il est souvent utile, pour détruire des préventions, de
résenter d'abord des arguments de nature à captiver l'attention
t de glisser sur ceux de moindre importance, pour terminer par
es plus convaincants. L'enchaînement et la facilité des déduc-
ions sont exigées ici par l'élément vital de la beauté. La réfuta-
ion est le développement externe du sujet et le complément de
on développement interne. Les circonstances exigent quelquefois
e la placer avant la narration ; si elle vient après la confirmation,
lle doit ajouter à celle-ci une nouvelle force, présenter le même
nchaînement progressif, devenir plus pressante encore et dévoiler
: but avec plus d'éclat. Enfin, la péroraison doit résumer les
noyens principaux de conviction et de persuasion, réunir la
ogique et le pathétique pour entraîner les esprits et toucher les
œurs. Le discours est alors arrivé à son but; il produit l'ordre et
a clarté dans l'intelligence, l'émotion ou l'enthousiasme dans
âme; il réalise la beauté extérieure par la parole et communique
e sentiment de la beauté spirituelle par la contemplation des
idées et l'amour de la vérité.

Les mots naissent des idées et en portent le cachet; le caractère du sujet se reflète dans le discours qui l'exprime. De là les différents styles admis par les rhéteurs et que l'on a réduits à trois principaux : le simple, le tempéré et le sublime. Ces termes marquent les caractères généraux du style, mais non pas exclusivement ceux qui dérivent des notions du beau et du sublime. Néanmoins, pour autant qu'ils s'y rapportent, on peut dire que dans les deux premiers l'élément d'ordre domine, et dans le dernier, l'élément vital. Pour ce qui concerne la beauté du style pris

en général, l'ordre et la vie se manifestant avec facilité, ont toujours été considérés comme ses éléments. « Le style, dit Buffon, n'est que l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées. » Lorsqu'un écrivain, ajoute-t-il, et il en est de même de l'orateur qui, au lieu de l'écriture, fait usage de la parole, « se sera fait un plan, lorsqu'une fois il aura rassemblé et mis en ordre toutes les idées essentielles à son sujet, il s'apercevra aisément de l'instant auquel il doit prendre la plume, il sentira le point de maturité de la production de l'esprit, il sera pressé de la faire éclore, il n'aura même que du plaisir à écrire; les pensées se succéderont aisément, et le style sera naturel et facile; la chaleur naîtra de ce plaisir, se répandra partout, et donnera la vie à chaque expression. Tout s'animera de plus en plus : le ton s'élèvera, les objets prendront de la couleur, et le sentiment, se joignant à la lumière, l'augmentera, la portera plus loin, la fera passer de ce que l'on dit à ce que l'on va dire, et le style deviendra intéressant et lumineux (1). »

C'est, en effet, de l'émotion intérieure, née de la contemplation des idées, que résultent et la richesse du style et la chaleur de l'élocution. L'âme échauffée par les rayons de l'idéal, stimule toutes les forces de l'imagination qui produit alors sans peine les images par lesquelles la pensée prend un corps; elle éveille aussi les passions, écho sensible de ses sentiments, et par elles donne du mouvement et de la vie à l'expression. L'éloquence, de même que la poésie, fait usage de toutes les figures de rhétorique, mais exigeant plus impérieusement les qualités principales de la beauté, l'ordre, la clarté, l'unité, la marche rapide et progressive vers le but, parce qu'en elle la pensée domine beaucoup plus que l'imagination et la forme sensible, les ornements du style n'y ont pas la même importance. D'ailleurs, la prose est, malgré l'opinion contraire, une forme du langage beaucoup plus spiritualisée que le vers, car elle est plus dégagée des conditions extérieures. Elle est

(1) Buffon, *Discours sur le style*, prononcé à l'Académie française, le 25 août 1753.

plus libre dans ses allures, plus simple et plus flexible comme instrument de la pensée, elle rend avec plus d'exactitude les nuances du sentiment et la généralité des idées. Néanmoins, elle a une beauté propre, purement extérieure, et c'est pourquoi elle peut servir comme élément sensible dans l'art oratoire et dans l'art d'écrire. Elle possède une harmonie des mots produite par la sonorité des voyelles, laquelle permet à la voix de se déployer et de faire entendre les sons harmoniques qui constituent l'ordre intérieur et la beauté des sons isolés, et en outre, par la liquidité des consonnes, c'est-à-dire la facilité avec laquelle les sons s'unissent entre eux. Comme le vers, elle a une harmonie d'ensemble, une régularité et une symétrie pour ses membres, une cadence pour ses périodes, sans être gênée comme elle dans sa marche par le rhythme et la rime; elle comporte une unité de ton et une diversité de nuances; elle a une beauté de dessin, de contour et de mouvement, ainsi qu'une beauté de coloris où l'on peut reconnaître sans peine les éléments que contient la notion du beau. Outre cette beauté, en quelque sorte indépendante, elle a encore une beauté que l'on pourrait nommer d'expression, mais que l'on a préféré appeler d'imitation; c'est celle qui dérive du rapport des effets produits dans l'oreille avec ceux que l'on produit dans la pensée et dans l'imagination. Enfin, elle est le langage naturel des fortes émotions, des mouvements passionnés et des impressions soudaines; le vers semble mettre entre l'âme et son expression quelque chose d'étranger, une sorte de préoccupation qui arrête et refroidit la pensée et le sentiment.

Le pathétique, la véhémence, la rapidité, l'énergie et la chaleur de l'élocution, constituent la vie même du discours. C'est le feu allumé dans l'âme de l'orateur, et qui se communique à ceux qui l'écoutent. Sous l'action des rayons de l'idéal qu'il contemple, il sent son âme s'épanouir, et elle se répand au dehors, par sa parole, par son regard, par son geste; ses idées, comme le dit Platon, semblent prendre des ailes et, dans leur vol rapide vers les vérités éternelles, emporter à leur suite tous les cœurs et toutes les pensées. Rien ne résiste à cet attrait et quelquefois à cette

action impétueuse; c'est le charme du ruisseau qui coule ses eaux limpides au milieu des fleurs de la prairie, ou la fougue du fleuve déchaîné entraînant dans sa course l'herbe qui croît sur les bords du rivage.

Mais la sympathie qui s'établit entre celui qui parle et ceux qui l'écoutent, n'est jamais plus forte que lorsque l'orateur s'abandonne aux mouvements intérieurs de son âme et se livre tout entier au feu de l'improvisation. C'est alors qu'il montre cette audace qui étonne, cette spontanéité d'expression qui charme, ces éclairs soudains qui saisissent et subjuguent; c'est alors qu'il exerce cette séduction irrésistible qui fait que tous les cœurs s'unissent au sien et semblent battre des mêmes mouvements. Tous les regards le suivent, fascinés, éblouis; l'on dirait qu'ils plongent jusqu'au fond de sa pensée. Avec quelle anxiété on le voit s'élancer, s'arrêter un instant, puis reprendre sa course, s'élever, redescendre pour s'élever encore, se tordre sous l'inspiration qui l'anime, ou se précipiter comme poussé par une force surnaturelle! Son pied glisse-t-il au bord de l'abîme? un cri est près de s'échapper de toutes les bouches; se redresse-t-il pour continuer sa marche? tous les cœurs se dilatent et le sourire apparaît sur les lèvres. Cependant, ses yeux brillent d'un éclat inconnu, son visage s'illumine d'un reflet céleste, sa voix pleine et vibrante retentit avec force, avec harmonie; mille clartés éblouissantes jaillissent de sa parole, son émotion se communique avec la rapidité de l'éclair et arrache à tous des larmes d'attendrissement ou des exclamations d'enthousiasme. Lui-même, il se sent échauffé par toutes ces haleines qui entretiennent en lui le feu sacré; ses auditeurs penchés vers lui, la poitrine haletante, fascinés par son regard, émus d'un même sentiment, sont entraînés malgré eux dans les sublimes régions de l'idéal. Ils s'indignent, se passionnent, s'attendrissent avec lui; ils obéissent à sa volonté, ils aiment ou haïssent à son gré. Par l'action de sa parole, toutes les âmes se confondent et ne forment plus qu'un seul tout, qui semble recevoir de lui l'impulsion et la vie. Dans cette communion spirituelle qui s'établit ainsi par la puissance divine de l'éloquence,

l'homme reconnaît sa véritable patrie; il apparaît alors dans toute la majesté de sa pensée, dans toute la force de son amour; la beauté spirituelle resplendit au dehors et paraît le transfigurer. C'est par la parole et par l'éloquence qu'il se montre réellement le roi de la création, la vivante image de Dieu sur la terre.

La beauté des discours ne se conserve réellement que dans la mémoire de ceux qui les ont entendu prononcer. Comment reproduire, en effet, dit M. Villemain, « cette séduction immédiate, cette vive fascination que produit la parole, cet éblouissement volontaire, cette association des auditeurs au triomphe de l'orateur improvisant, ce partage de ses émotions, cette création commune, pour ainsi dire, qui met une sorte d'égoïsme dans leur enthousiasme. Tout cela meurt, disparaît sur le papier; il reste des beautés éteintes et des fautes visibles. » Cependant, si nous ne pouvons retrouver dans les monuments de l'éloquence ancienne et moderne que l'écriture nous a conservés, cette vie de la parole, du geste et de l'action, qui constitue l'un des éléments essentiels de leur beauté, nous pouvons encore juger de l'ordre et de l'enchaînement de la disposition, des grâces et du mouvement du style, dans ceux de ces discours qui ont été écrits et revus par leurs auteurs eux-mêmes. Analysons donc ici quelques-uns de ces chefs-d'œuvre, nous y trouverons une dernière confirmation de nos principes.

Parmi les plus beaux discours des orateurs de l'antiquité, on cite les harangues de Démosthène qui ont reçu le nom de *Philippiques* et son plaidoyer *pour la Couronne*, la première *Catilinaire* et la seconde *Philippique* de Cicéron, ainsi que ses discours contre *Verrès* et ceux qu'il a prononcés en faveur de *Milon* et de *Ligarius*. Le plaidoyer de Démosthène pour la Couronne et celui de Cicéron pour Milon sont les plus célèbres. Choisissons ce dernier qui l'emporte au moins par l'importance du sujet.

Le discours de Cicéron pour Milon appartient à la fois à l'éloquence judiciaire et à l'éloquence de la tribune. Dans la cause qu'il avait à défendre, l'orateur romain s'est trouvé en présence des plus grandes difficultés; son discours tel qu'il l'a rétabli après

l'avoir prononcé, est un modèle non-seulement pour la beauté de la disposition et de l'élocution, mais encore pour l'habileté de l'argumentation et l'emploi du pathétique. Le meurtre de Clodius, le chef du parti populaire, par Milon, l'un des chefs du parti aristocratique, était avoué, mais celui-ci croyait avoir par là sauvé la république, et il espérait être absous comme l'avaient été dans des circonstances semblables d'anciens citoyens romains. Cependant, le parti populaire était parvenu à faire passer une loi qui défendait les meurtres que se permettaient des particuliers en prétextant le salut de la patrie, et le Sénat lui-même avait reconnu que de pareils faits portent toujours atteinte à l'ordre public. Le but de Cicéron fut néanmoins de faire prononcer l'absolution de Milon, au nom de l'intérêt de l'État, par des juges appartenant au parti aristocratique, lequel se prétendait le seul conservateur des lois et des institutions républicaines. Pour y parvenir il eut recours à deux moyens, le premier, conforme aux lois et à la conscience et qui consistait à présenter les esclaves de Milon comme ayant agi pour la légitime défense de leur maître attaqué par Clodius; le second, contraire aux lois mais approuvé par la conscience et qui tendait à inspirer aux juges le courage d'absoudre l'accusé au nom du salut de la république, cette loi suprême malgré toutes les prescriptions contraires du droit strict, que les Romains respectaient cependant avant toute chose.

Dès les premiers mots de son exorde, Cicéron montre, en peignant Milon uniquement préoccupé du salut de la patrie, quel est le but de son discours; c'est l'unité qui apparaît dès le début; elle se développera peu à peu, malgré la présence du moyen de légitime défense qu'il est forcé d'employer, et elle occupera seule l'attention dans la dernière partie de la confirmation et dans la péroraison. Les motifs de confiance pour les juges, qu'il tire de la présence des soldats envoyés par Pompée et des citoyens attachés à l'ordre public, tendent au même but. Cependant le respect extérieur de la loi l'oblige à déclarer dans la proposition et à répéter plusieurs fois dans la suite qu'il ne s'attache qu'au seul

moyen de la légitime défense et qu'il ne veut pas invoquer le salut de l'État; mais son discours tout entier prouve évidemment le contraire, et d'ailleurs cette forme ne fait que donner plus de force au moyen qu'il veut faire admettre. Dans la réfutation de quelques objections que Cicéron place ici et que les anciens nommaient préoccupation ou conquête du terrain, il tâche de détruire les préventions qui pouvaient exister dans l'esprit des juges et il insiste sur le principe qu'il est permis de donner la mort à qui veut nous ôter le vie; mais il a soin de rappeler l'exemple de ceux qui ont été absous pour avoir mis à mort de leur autorité privée les ennemis de l'État. Puis il montre que la déclaration du Sénat portant qu'il y a eu attentat contre la sûreté publique, et la nomination d'une commission extraordinaire par Pompée ne préjugent rien et n'empêchent pas Milon de se justifier; ici encore il n'oublie pas de rappeler par l'arme de l'ironie son vrai moyen de défense : le bienfait que Milon a procuré à la République en tuant Clodius. Enfin, il semble réduire toute la question a rechercher qui a été l'agresseur dans la lutte où ce dernier à trouvé la mort, mais en réalité ce n'est que pour mieux préparer le moyen qu'il emploiera plus tard.

La narration est un modèle du genre que l'on trouve cité partout. Elle réunit toutes les qualités exigées de cette partie du discours, la clarté, la vraisemblance, la brièveté et l'intérêt. Toutes les preuves qui seront développées dans la confirmation y sont indiquées déjà. Mais ce qui n'a peut-être pas été assez remarqué, c'est la peinture que fait Cicéron en la commençant, des projets de Clodius contre la république. Presque indifférente pour faire admettre la légitime défense de Milon, elle est d'une très-grande importance, au contraire, pour convaincre les juges du service que celui-ci a rendu à l'État en donnant la mort à un homme aussi dangereux pour la paix publique. C'est également à ce point de vue qu'il faut se placer pour expliquer les lacunes qui se trouvent dans le récit. Cicéron ne dit pas toute la vérité; il ne parle pas de l'ordre donné par Milon à ses esclaves d'achever Clodius blessé par eux dans la lutte. S'il avait eu l'intention de

faire croire que Clodius n'avait pas été tué par ordre de Milon, cette omission eût été impardonnable, mais le fait était avoué et dès lors il pouvait le passer sous silence. La confirmation se divise en deux parties : l'une, destinée à prouver que Clodius a été l'agresseur et que par conséquent il a été tué justement; l'autre, que Milon eût-il volontairement donné la mort à cet ennemi des lois divines et humaines, loin de devoir être puni, il devrait être glorifié. Ces deux parties présentent chacune un ordre admirable dans la disposition des preuves qui s'enchaînent étroitement et s'avancent graduellement. Mais elles se lient l'une à l'autre d'une manière indissoluble. Non-seulement dans l'argumentation qui sert à établir la légitime défense, Cicéron a soin de rappeler à chaque pas que l'État doit son salut à la mort de Clodius, mais on aperçoit que c'était la seule voie pour préparer et faire admettre le moyen tiré du service rendu par Milon à la chose publique. Par là seulement il offrait un moyen légal d'éluder la disposition du plébiscite obtenu par Clodius lui-même et qui condamnait à l'exil quiconque aurait fait mourir un citoyen romain non condamné par le peuple. Toute la dernière partie de son argumentation est d'une beauté incomparable; il fait intervenir la volonté divine elle-même pour entraîner la conviction des juges en faveur de son client. Enfin, sa péroraison où il montre dans Milon la noble fermeté du citoyen qui se contente de la certitude d'avoir sauvé la société, sans même demander de la reconnaissance à ceux qui ont profité de cet acte de courage, et où lui-même il supplie ses concitoyens d'absoudre l'accusé au nom du bien qu'il a fait à l'État, ne saurait être assez admirée. Elle dévoile l'unité, l'ordre et l'enchaînement qui existent dans tout ce discours. Cependant on ne les apercevrait pas si l'on ne tenait compte des difficultés que l'orateur avait à surmonter pour faire admettre une absolution que les lois ne permettaient pas, mais que la conscience chez ceux qui se croyaient les seuls gardiens des lois et des institutions républicaines, devait leur faire désirer. L'énergie de l'argumentation et la chaleur des sentiments exprimés complètent la beauté de ce chef-d'œuvre de l'éloquence judiciaire.

Les plus beaux morceaux qu'ait produits l'éloquence de la chaire sont les oraisons funèbres de la *reine d'Angleterre*, de la *duchesse d'Orléans* et du *prince de Condé*, prononcées par Bossuet. La première est celle qui est la plus admirée, et elle l'emporte, en effet, sur les autres par la grandeur du sujet, par l'élévation des idées et par la majesté de la forme. Ce n'est pas que Bossuet y juge les grands événements qui s'étaient passés en Angleterre d'après des principes que la raison puisse toujours approuver, et que sa complaisance pour la grandeur mondaine ne se fasse trop sentir dans les portraits qu'il trace des princes et des rois; mais en tenant compte des préjugés de son époque, qu'il a dû partager parce qu'il n'avait pas pu assister comme nous à l'expérience de la liberté, ni connaître les grandes doctrines de philosophie sociale que le progrès des lumières a fait surgir, il faut reconnaître qu'il embrasse son sujet d'un point de vue très-élevé. Son but est de montrer par l'exemple de la reine Henriette, que Dieu instruit les rois soit en leur donnant la puissance, soit en la leur retirant. Son discours tire son unité de la première partie de cette proposition, et il se divise d'après l'alternative énoncée dans la seconde, alternative qui n'est elle-même que cette unité dédoublée. Les rois n'ont reçu le pouvoir sur la terre que pour l'employer au bien de leurs peuples et au triomphe de la vérité, tel est le premier point qu'il démontre par la conduite de la reine dans la prospérité. Les princes qui s'écartent de la voie que Dieu leur trace attirent des malheurs sur leur race et sur leurs peuples, mais la miséricorde divine leur promet des consolations dans un autre monde s'ils savent profiter de leur infortune pour se détacher des choses terrestres; tel est le second point qu'il prouve par le récit des révolutions de l'Angleterre, suite naturelle des innovations religieuses de Henri VIII, et par l'exemple de la reine après la perte de son trône. Non-seulement l'ordre des idées est scrupuleusement observé par l'orateur chrétien, mais à chaque pas il introduit dans la narration, laquelle forme seule ici le corps du discours, des réflexions morales qui rappellent le but vers lequel il tend, l'enseignement des rois. L'art des transitions est admi-

rable chez lui ; il conduit sans effort à la fin du récit, tandis qu'il captive et entraîne par les sentiments qu'il mêle aux idées qu'il développe. Mais ce qui fait surtout le mérite de ce discours, c'est la beauté du style. Sans jamais abandonner la noblesse du langage que le sujet exige et qui forme l'unité du style, il sait trouver des couleurs différentes pour tracer le portrait de la reine, ceux de Charles Ier et de Cromwell, les persécutions contre les catholiques, le courage de la reine au milieu des revers et sa résignation après les malheurs terribles qui viennent la frapper. Ses images sont toujours grandes et vives, ses expressions justes et profondes, ses tours ingénieux et variés. Enfin, l'harmonie qui résulte de la symétrie des périodes et celle qui naît du choix des consonnances, font de ce discours un modèle inimitable.

Mais, nous l'avons dit, la puissance de l'improvisation produit des beautés bien supérieures à toutes les perfections du style que l'on peut retrouver dans un discours écrit. L'histoire a conservé le souvenir de quelques-uns des triomphes de l'éloquence improvisée et de son effet irrésistible sur un auditoire même hostile aux idées de l'orateur. Nous en trouvons un exemple dans le célèbre discours de Mirabeau sur la *banqueroute*. Dans une des circonstances les plus difficiles où se fût trouvée la France, le ministre Necker proposait à l'assemblée nationale un impôt volontaire du quart du revenu de chaque citoyen. L'assemblée consternée ne savait à quoi se résoudre, Mirabeau avait déjà pris trois fois la parole en faveur de la proposition ; on l'avait applaudi, mais la discussion continuait toujours violente et tumultueuse. Alors l'orateur, résolu à emporter le vote, monte à la tribune pour la quatrième fois, s'en empare, et, ramassant toutes ses forces, prononce la plus entraînante improvisation qui jamais ait retenti dans une assemblée publique. Par quelques mots le grand athlète de la parole résume la discussion, « fixe de nouveau la question avec une admirable netteté, montre l'impossibilité de se soustraire à la nécessité du moment. Son génie s'enflammant alors, il peint les horreurs de la banqueroute, il la présente comme un impôt désastreux, qui, au lieu de peser légèrement sur tous, ne pèse que sur

quelques-uns qu'elle écrase; il la montre comme un gouffre où l'on précipite des victimes vivantes, et qui ne se referme pas même après les avoir dévorées, car on n'en doit pas moins, même après avoir refusé de payer. Remplissant alors l'assemblée de terreur : « Eh, messieurs! dit-il, à propos d'une ridicule motion du Palais-Royal, d'une risible insurrection, qui n'eut jamais d'importance que dans les imaginations faibles, ou dans les desseins pervers de quelques hommes de mauvaise foi, vous avez entendu naguère ces mots forcenés : Catilina est aux portes, et on délibère! Et certes il n'y avait autour de nous ni Catilina, ni périls, ni Rome... Mais aujourd'hui la banqueroute, la hideuse banqueroute est là; elle menace de consumer tout, vos propriétés, votre honneur, et vous délibérez! »

« A ces mots, l'assemblée transportée se lève en poussant des cris d'enthousiasme. Un député veut répondre, il s'avance, mais effrayé de sa tâche, il demeure immobile et sans voix (1)! »

Si l'éloquence écrite n'a pas la vie extérieure de l'éloquence oratoire, elle n'en a pas moins, comme tout autre art, une beauté qui appartient au fond et une autre qui tient à l'élément de la forme. La première résulte de l'expression de plus en plus complète du monde idéal; plus le champ de la pensée s'élargit, plus les idées se coordonnent et portent le cachet de l'unité et de l'enchaînement, c'est-à-dire, cette lumière et cette activité intérieures qui provoquent en nous la génération des idées et des sentiments, plus aussi quelques-uns des rayons de cette beauté que contemple éternellement le verbe divin, saisis par notre intelligence, apparaissent dans les œuvres de l'esprit humain. La philosophie, la science et l'histoire dévoilent de plus en plus la beauté de l'idéal. Mais partout où l'idéal, embrassé par toutes les facultés de l'âme, se manifeste au moyen de la parole ou de l'écriture, l'éloquence peut apparaître et avec elle la beauté extérieure. Les principes de l'art d'écrire sont les mêmes que ceux de l'art oratoire; pour qu'un ouvrage de science ou de littérature soit

(1) Thiers, *Histoire de la révolution française.*

beau et parfait quant à la forme, on veut trouver en lui l'unité, la clarté, l'enchaînement et la progression d'intérêt, en d'autres termes, l'ordre et la facile manifestation de la vie spirituelle. L'histoire elle-même n'est pas soustraite à cette loi, car il y a dans les faits une certaine logique qui montre que rien dans le monde n'est complétement abandonné au hasard; l'intérêt qu'elle nous offre est précisément de faire éclater l'idée cachée sous les faits, ou plutôt l'ordre et la vie dans le développement de l'humanité. De même toute science a un objet déterminé et une idée culminante qui lui imprime l'unité. Cependant, la beauté extérieure de la forme n'est pas aussi nécessaire à la science qu'à la littérature et à l'art oratoire, parce que la pensée y est recherchée pour elle-même et que la beauté intellectuelle, type de toutes les autres, est presque toujours la seule qui parvienne à éveiller l'enthousiasme du savant. L'éloquence écrite est l'art qui se rapproche le plus de la science pure ou de la beauté contemplée par l'esprit sans aucun intermédiaire emprunté à la forme sensible.

CONCLUSION

Nous terminons ici les recherches que nous avons entreprises sur les principes de la science du Beau. Après avoir analysé la notion que nous avons du Beau et le sentiment qu'il fait naître en nous, nous avons cherché la confirmation de nos théories dans l'ordre moral et dans les sciences, dans la nature et dans les arts. Jetons maintenant un regard en arrière, et résumons les principes que cette étude nous a fait découvrir.

Nous ne pénétrons rien en dehors de notre pensée. Ce n'est pas au bout de son scalpel ou au fond de ses creusets, que l'expérimentateur trouve les raisons qu'il cherche, c'est en lui-même; l'observation extérieure ne lui sert que de guide pour les découvrir dans sa pensée. De même, la contemplation de la beauté dans la nature ne nous apprend rien sur ce qu'elle est en soi; ce n'est qu'en nous que nous pouvons espérer de la saisir, et la première condition pour nous en rendre compte, c'est d'étudier notre *moi*, c'est-à-dire, notre âme en elle-même. Or, notre pensée subsiste indépendamment des sens et de l'imagination, puisque nous pouvons faire abstraction de tout ce qui nous vient du dehors, sans diminuer le sentiment de notre existence. Notre pensée est donc une substance. Mais cette substance a un caractère particulier,

celui de se replier sur elle-même; elle est en un mot douée de réflexion, ce qui n'est possible qu'à la condition d'être une, simple et indivisible dans la diversité de ses manières d'être. On nomme idée cette propriété de l'être pensant, et toutes ses manières d'être la possédant également, sont des idées; d'où il suit que celles-ci lui sont innées. Mais non-seulement nous affirmons notre existence, nous affirmons aussi la vérité qui n'est rien autre chose que les idées se présentant à nous avec les caractères de l'immuabilité et de l'éternité. Cependant, la conscience nous dit que ces caractères ne nous appartiennent pas; s'ils venaient de nous, nous serions immuables et éternels. Pour que nous puissions les trouver en nous, il faut donc qu'au fond de nous-mêmes un autre être spirituel qui les possède en propre, pense avec nous, lorsque nous affirmons la vérité. Cet être c'est Dieu. Et comme il ne pourrait nous communiquer ses qualités sans nous rendre identiques à lui-même, ce qui est impossible, nous devons reconnaître que nous lui sommes unis par le fond de notre être et par toutes nos facultés. Nous pensons par nos idées sans doute, mais c'est avec son concours continuel.

Toutes nos connaissances dérivent de nous-mêmes et de Dieu en qui nous les puisons, au fond de notre pensée, au moyen de nos idées, soutenues par les idées divines. Les sens ne nous fournissent rien directement; ils ne servent qu'à exciter l'activité de l'esprit et à le guider pour parvenir à la connaissance des choses contingentes, ou de cette part des idées éternelles, réalisées au dehors par le fait de la création. Telle est la théorie des idées qui a pour pères Platon dans l'antiquité et Descartes dans les temps modernes. Tous les systèmes philosophiques en sont ou un développement ou une mutilation. Si l'on prétend, en effet, que toutes nos connaissances nous viennent des sens, on tombe dans le *sensualisme* et dans tous les systèmes qu'il engendre. Ne voit-on que les idées en nous? à l'instant, séparées de Dieu, elles sont privées de la vraie réalité, elles se réduisent à des catégories vides, et l'on a le *conceptualisme*, lequel conduit au sensualisme ou au panthéisme et à leurs conséquences théoriques. Enfin, nie-t-on les

idées innées avec leur caractère particulier, pour ne voir que les idées en Dieu, ou pour attribuer les idées divines à l'âme humaine? on tombe dans le *panthéisme* sous toutes ses formes. Ces trois systèmes forment avec la théorie des idées, le fond même de tout ce que l'activité humaine a produit dans les sciences et dans les arts. Voyons comment chacun d'eux comprend les principes de la science du Beau.

1° Dans le sensualisme, l'être spirituel, subsistant en soi, est nié; on donne les noms d'esprit et d'âme à la force qui anime le corps, parvenue à son plus haut degré de développement dans l'homme et dans les animaux, ou bien on suppose une force particulière sur la nature intime de laquelle nous ne pouvons rien savoir, et qui, au fond, n'est rien sans le secours des sensations extérieures. Dans ce système la beauté spirituelle n'existe pas; la beauté est une qualité physique des choses extérieures; nous ne la connaissons que par l'impression qu'elle fait sur nos sens, et pour en obtenir une notion, il faut essayer de réunir les qualités communes aux objets qui plaisent dans la nature. Mais dans l'impossibilité d'y parvenir, on la nie bientôt d'une manière absolue, et l'on érige en principe que le beau, c'est ce qui plaît à chacun individuellement, on répète avec complaisance que l'on ne peut disputer des goûts. Dans les arts, le sensualisme conduit à l'imitation pure et simple de la nature.

Le représentant de ce système est Burke. Il ne l'a pas poussé, il est vrai, jusqu'à ses dernières conséquences, mais celles auxquelles il s'est arrêté, ont démontré toute la fausseté de son principe, malgré les tendances de l'école écossaise que l'on retrouve dans sa doctrine philosophique. Burke ne s'attache pas aux images des choses extérieures comme le font d'habitude les sensualistes, mais aux affections qu'elles éveillent en nous, et qui se réduisent à deux : la douleur et le plaisir. Toutes les passions se rapportent, selon lui, à la conservation de soi-même, laquelle a pour objet principal la douleur, ou au besoin de société qui repose sur le plaisir. Le sublime est ce qui produit en nous l'étonnement, la terreur ou la crainte d'un grand danger; il se rattache par consé-

quent à la douleur et à la conservation de soi-même. La beauté est ce qui fait naître l'amour; elle se fonde sur le plaisir et le besoin de société. Quant aux qualités particulières du sublime et à celles du beau dans les objets extérieurs, il prétend que les premières sont la grandeur des dimensions, l'inégalité des surfaces, les lignes droites, l'obscurité, la solidité, etc., et les secondes les petites dimensions, les surfaces unies et polies, les lignes courbes, la clarté, la légèreté et la délicatesse. Ses analyses des causes du beau et du sublime, et des sentiments qu'ils produisent en nous, n'ont plus aujourd'hui aucune valeur scientifique.

2° Le conceptualisme n'admet dans l'esprit humain que des notions générales sans relation directe avec les idées divines, et ne trouvant leur complément individuel que dans les objets extérieurs. Au fond, la pensée n'est dans ce système qu'une capacité vide divisée en compartiments destinés à recevoir les sensations qui nous viennent du dehors; les uns nomment ces compartiments des catégories, les autres des sens internes. Séparées de leur fondement en Dieu, les notions générales n'ont plus de réalité; nos connaissances ne peuvent reposer que sur les sensations dont elles ne sont, de même que dans le sensualisme, qu'une transformation. La beauté ne peut donc se concevoir sans un élément sensible. La notion du beau, lorsqu'elle est admise, nous vient des sens, et n'ayant rien d'absolu elle ne peut servir à fonder une science. Dans les arts cette doctrine conduit au système de la composition par pièces de rapport. Elle veut que l'artiste se guide par une notion générale et vague de son sujet, et qu'il la complète par l'imitation des parties qui doivent le composer, empruntées à des modèles différents. Ce système ne peut donner naissance qu'à des œuvres froides et sans vie, et pour ce qui est du but de l'art, il ne peut lui en assigner d'autre que celui d'amuser ou de distraire des occupations sérieuses.

Les représentants de l'esthétique conceptualiste sont Aristote, Hutcheson et Kant. Nous ne possédons plus le traité que le premier a écrit sur le Beau et nous sommes forcés de chercher ses opinions sur cette matière dans ses ouvrages qui traitent de la

Poésie et de la Rhétorique; mais nous y trouvons une confirmation suffisante de ce que nous venons de dire. En effet, il donne pour but à l'art le délassement de l'esprit, et, bien qu'il veuille que ce délassement soit de nature à élever l'âme, un tel tempérament n'ôte rien au caractère étroit et peu sérieux qu'il assigne au but que l'artiste doit se proposer. Son conceptualisme se retrouve dans la règle qu'il trace au poète de ne montrer que des types généraux; il ne conçoit pas, en effet, les idées à la fois comme générales et individuelles, ainsi que l'enseignait Platon. Enfin, cette même erreur semble être la source de l'élément de grandeur qu'il introduit à côté de l'ordre dans sa définition du Beau, définition qui du reste n'a d'autre base que l'observation extérieure généralisée, et qui dès lors n'a plus rien d'absolu. Hutcheson nous présente la théorie conceptualiste du beau avec ses caractères essentiels. Il nie les idées innées et n'admet pour l'esprit qu'un ensemble de sens internes ou de facultés passives de recevoir les idées venant du dehors. Le sens du beau ou le goût est un sentiment naturel qui nous fait trouver du plaisir dans l'uniformité jointe à la diversité. L'exercice de ce sens interne nous donne la notion du beau, mais il prétend que celle-ci n'a rien d'absolu, et qu'il se pourrait que Dieu eût attaché le plaisir que l'ordre nous fait éprouver, à l'irrégularité et au désordre. Si Dieu nous fait trouver le plaisir du beau dans la diversité ramenée à l'unité ou dans la régularité, c'est à cause de la faiblesse de notre esprit qui a besoin de voies simples et faciles pour comprendre. Kant arrive aux conséquences extrêmes du conceptualisme, et ce n'est que par des distinctions et des subtilités sans nombre, qu'il parvient à faire croire que sa théorie de la beauté diffère de celle du sensualisme. Il nie toute notion du beau ainsi que toute science qui aurait pour objet cette notion; l'esthétique selon lui n'a d'autre but que de décrire ce qui se passe en nous quand certaines choses de la nature nous affectent d'une manière déterminée. C'est la sensation affective qui seule nous guide dans son système, et lorsque cette sensation produit le sentiment de satisfaction qui résulte de l'accord de notre imagination et de notre entendement, lequel,

bien que faculté des concepts *a priori*, n'en contient aucun sur le beau, il prétend que nous sommes en présence de la beauté. Il attribue ensuite arbitrairement à cette satisfaction les caractères d'universalité, de nécessité, de désintéressement, d'absence de but, etc. Sa théorie du sublime, sans liaison bien étroite avec son système philosophique, offre seule quelques vérités mêlées à de nombreuses erreurs; il reconnaît le caractère intérieur de l'idée du sublime et entrevoit la relation des infinis relatifs à l'infini absolu, que cette idée contient. Enfin, il nie l'idéal dans les arts et ne leur donne d'autre but que le plaisir intérieur qu'il essaie en vain de distinguer de l'agréable. Les arts réalisent le beau, dit-il, lorsqu'ils font l'effet de la nature. Et quant à l'activité artistique, en réalité il la livre au hasard sous le nom de génie, qu'il définit : le talent qui donne à l'art sa règle.

3° Le panthéisme ne voit la beauté qu'en Dieu, mais comme tout ce qui existe n'est que le développement nécessaire de l'absolu, il en résulte non-seulement que tout est beau dans la nature, mais que la beauté ne peut pas se concevoir sans un élément matériel. Dans ce système, en effet, il n'y a qu'une seule substance; l'esprit et la matière sont deux modes différents du développement de la substance divine ou de l'absolu. Le beau résulte de l'union de l'esprit et de la matière, de l'idée et de la forme sensible, ou bien encore, d'après la distinction du conceptualisme, du général et de l'individuel. Il peut y avoir des degrés différents de beauté selon le degré de développement de l'absolu réalisé dans les êtres, mais il ne saurait y avoir de laideur; si notre intelligence était assez vaste pour embrasser l'ensemble de l'univers, ce que nous prenons pour elle disparaîtrait. Dans les arts, la beauté est confondue avec l'expression. Si l'on adopte le panthéisme positif qui absorbe Dieu dans le monde, le but de l'art sera l'idéalisation de la nature; tout étant également légitime et bien dans le monde, on égalera le vice à la vertu, la laideur à la beauté, et le triomphe de l'art sera la glorification de la nature extérieure, l'attribution des qualités divines à la créature, en un mot le mensonge. L'artiste devant réaliser l'égalité la plus com-

plète de l'idée et de la forme sensible, ou le plus haut degré du développement de l'absolu, est réellement divinisé dans ce système. Si l'on adopte, au contraire, le panthéisme négatif qui anéantit le monde en Dieu, on arrive à la doctrine du symbolisme dans les arts, qui sacrifie la forme extérieure et sa beauté à l'expression de l'idée; l'artiste n'est plus qu'un instrument aux mains de Dieu, et ses productions sont le résultat d'une sorte d'inspiration inconsciente.

La théorie panthéistique du beau a été enseignée en France dans ses parties essentielles par M. Cousin, et en Allemagne avec toutes ses conséquences par Schelling et Hegel. Pour le philosophe éclectique, la raison est impersonnelle, c'est-à-dire que nous n'avons pas d'idées en propre et que nous voyons tout en Dieu. Le beau dans son essence est identique avec le bien et le vrai, ou Dieu se manifestant par le verbe; il n'est saisissable pour nous que lorsqu'il se présente sous des formes sensibles. Selon la nature de ces formes on a les diverses espèces de beauté, et quant au beau idéal nous le tirons du beau réel par une abstraction immédiate. Toute la beauté de l'art réside dans l'expression. Schelling et Hegel ont enseigné au fond un même système, celui de l'identité absolue de l'esprit et de la matière dans l'unité de la substance divine, dont le développement constitue l'univers. Pour tous deux la beauté résulte de l'union de ces deux éléments dans le développement successif de l'absolu, lequel *n'est* pas mais *devient*. Le premier la définit : la représentation de l'infini sous une forme finie; et le second : la manifestation sensible de l'idée. Schelling place l'art au-dessus de toutes les autres formes de manifestation de la pensée humaine. Le génie c'est l'identité de l'activité consciente et de l'activité inconsciente de l'artiste, lequel doit idéaliser la nature; il est Dieu, et ce qu'il crée est encore Dieu. Hegel, inconséquent avec ses principes, place la science au-dessus de l'art, mais la beauté ne se trouve que dans la nature et dans l'art dont la définition est identique à celle du beau. Dans sa théorie des arts particuliers, Hegel applique sans cesse les principes de logique selon lesquels il prétend que l'unité de Dieu se développe dans le monde.

4° Le spiritualisme admet non-seulement que Dieu est distinct de l'univers, mais que l'esprit est distinct de la matière. Chaque être a sa substance propre, réunion d'un élément général et d'un élément individuel. La substance de Dieu est une et en même temps diverse par l'infinité de ses idées, contenues dans le verbe éternel et rattachées à son unité ou à sa puissance par l'amour divin. L'esprit créé est une image de la substance absolue; comme elle, elle a une existence substantielle mais relative et réunit l'unité et la multiplicité par la puissance, l'intelligence et le sentiment. Enfin, les choses matérielles sont aussi des substances ayant un fond commun, une unité propre et une diversité de qualités. Ce qui distingue les êtres de cette dernière espèce, c'est qu'ils n'ont pas la faculté de la réflexion; les esprits, au contraire, réfléchissent, ils distinguent en eux l'élément général de leur substance de l'élément particulier, ce qui entraîne la simplicité de leur nature et le caractère d'être universellement représentatifs. Par leur union avec Dieu et l'activité qui leur est propre, ils peuvent contempler la beauté à sa source même et s'en rendre compte.

Le spiritualisme n'a pas toujours été enseigné avec cette netteté, même par ses représentants les plus illustres. Aux vérités essentielles, la plupart joignent des erreurs plus ou moins grandes, et cela se constate surtout dans les théories du beau que quelques-uns d'entre eux ont présentées. De plus, tous n'embrassent pas l'ensemble de ces vérités avec la même plénitude; dans l'explication de la beauté les uns s'attachent presque exclusivement au sentiment, tandis que les autres ne considèrent que l'intelligence sans approfondir les notions qu'elle contient.

Ceux qui ne s'adressent qu'au sentiment pour distinguer la beauté, arrivent par une pente irrésistible à toutes les conséquences du sensualisme, car le sentiment séparé des idées ne peut se soutenir et se confond bientôt avec la sensation. Aussi ce système conduit-il à faire de l'expression du sentiment de l'artiste le but suprême et l'unique beauté de l'art, sans aucune considération du sujet traité ni par conséquent des idées éternelles du vrai, du bien et du juste. C'est encore ce système qui a enfanté la for-

mule de l'art pour l'art, comprise dans le sens de l'expression pour elle-même ou de l'indifférence absolue du sujet au point de vue de la vérité et de la morale. Cependant, la plupart de ceux qui l'ont enseigné, ont évité, dans la théorie, ces conséquences naturelles, en faisant intervenir la raison. Le sentiment en nous est un principe d'union ou d'unité; au lieu de reconnaître que son objet propre est le bien, c'est-à-dire la jouissance intérieure que cette union procure, ils l'ont placé dans le beau, de même qu'ils donnaient le vrai pour objet à l'intelligence et le bien à la volonté. Mais par cela même ils faisaient consister le beau dans l'unité, et ce principe de la raison les préservait des erreurs auxquelles le sentimentalisme devait les conduire. Bien que nous n'ayons plus que quelques indications vagues pour juger sa théorie du beau, saint Augustin nous paraît avoir été le représentant de ce système. Il dit, en effet, que nous ne pouvons aimer que le beau, et il fait consister sa notion dans l'unité. Néanmoins il reconnaît en d'autres endroits que la beauté divine résulte de l'unité de son essence et de la multiplicité infinie de ses idées; et pour ce qui est de la beauté extérieure, outre l'unité, il exige l'ordre, la régularité, la symétrie et la proportion, toutes choses qui ne peuvent être saisies que par une faculté de distinction et de comparaison, qui n'est autre que l'intelligence.

Parmi les philosophes spiritualistes qui s'adressent à cette dernière faculté pour découvrir les principes du Beau, les uns restent à la surface des choses, les autres tâchent d'approfondir et d'éclaircir la notion que nous en avons. Les premiers confondent en général la beauté avec la perfection, et ils la font consister dans la correspondance exacte des choses avec leur type idéal qui s'éveille dans notre pensée au moment où elles se présentent à nous. Ils ne scrutent pas la notion du beau et partent d'une fausse analogie dans les idées divines. Dieu est absolument parfait et le spectacle que contemple éternellement son intelligence en elle-même, est la suprême beauté. Or, la perfection de l'ensemble ne se conçoit pas sans la perfection de toutes les parties qui le composent, tandis que sa beauté se conçoit fort bien sans la beauté

de celles-ci. Par conséquent la perfection divine emporte la perfection relative de tout ce que Dieu pense éternellement, c'est-à-dire des essences et des types intelligibles de toutes les choses possibles, mais sa beauté absolue et parfaite n'entraîne pas leur beauté même relative, elle n'exclut que leur laideur qui est toujours une imperfection. Les philosophes dont nous parlons ont cru que le type idéal d'un être en Dieu, devait nécessairement être doué de beauté, par cela seul qu'il ne peut être conçu autrement que parfait dans son ordre. D'après cette conception tous les êtres créés sont susceptibles de beauté, et ils seront effectivement beaux toutes les fois que la force qui est en eux ne sera arrêtée par aucun obstacle dans son développement, mais parviendra en suivant sa loi à réaliser complétement son type idéal, générique ou individuel, en Dieu. Ce système heurte le sens commun qui refuse de reconnaître de la beauté à une foule d'êtres de la création quelque parfaits qu'ils soient dans leur ordre, et qui ne voit dans cette qualité qu'un privilége de Dieu et d'un petit nombre de créatures. Dans les arts, il peut par sa superficialité conduire indifféremment à la théorie de la composition par pièces de rapport et à celle de l'expression.

Baumgarten, Reid et Gioberti en sont les représentants. La doctrine de Baumgarten sert en quelque sorte de transition entre le système du sentiment et celui de la perfection. Ce philosophe de l'école de Leibnitz et de Wolf, fait consister la beauté dans la seule conformité de l'objet extérieur et de son idée, ou dans la perfection sensible saisie par la pensée. Mais pour lui il ne s'agit pas d'une connaissance distincte; il n'exige qu'une perception par les sens des qualités extérieures de l'objet, et dans la pensée qu'une idée obscure qui se réduit à un simple sentiment. Reid est conceptualiste comme Hutcheson; comme lui il admet dans l'esprit des facultés vides, et parmi elles il place le goût ou cette faculté que nous avons de discerner et de sentir les beautés de la nature. Quant à la qualité des objets que cette faculté nous fait trouver beaux, il prétend que c'est l'excellence de nature ou la perfection; mais il n'en donne aucune définition et rejette même,

par une contradiction singulière, toute notion de l'idéal, sans laquelle cependant la perfection des choses devient incompréhensible. Il parle aussi de régularité, mais il ne comprend rien à l'unité qui en est la condition première. Enfin, dans la nature et dans les arts, il ne voit que l'expression de l'âme et ajoute que l'art doit imiter la nature. Gioberti enseigne le spiritualisme platonicien, mais y rattache plusieurs erreurs empruntées à Malebranche, à Kant et à de Bonald. Sa théorie de la beauté est celle de Baumgarten développée et éclaircie. Il admet que nous sommes en communication par nos idées avec les idées divines et que nous y puisons la connaissance des types intelligibles, ou le plus haut degré de détermination dont les idées génériques sont susceptibles. Cependant, il ne leur reconnaît pas de beauté; il leur dénie même l'individualité et la vie, et il veut que ces caractères leur soient donnés par un élément sensible fourni par l'imagination, mais emprunté à la nature extérieure. De là sa définition du beau qu'il fait consister dans l'union individuelle d'un type intelligible avec un élément fantastique, faite par l'entremise de l'imagination esthétique; ce qui n'est au fond que la perfection dans l'imagination. Quant à la beauté hors de nous, il la fait dériver uniquement du fait de la création par lequel Dieu a réalisé matériellement ses idées éternelles. Néanmoins, Dieu s'y est pris à deux fois pour produire la beauté dans son œuvre; sa première création, bien que déjà sublime, a été incomplète et laide; ce n'est qu'ensuite, lorsque le Verbe est venu associer à la matière les types intelligibles, que la beauté est apparue et avec elle la perfection initiale, laquelle doit conduire à la perfection finale. Depuis cette époque, la laideur n'a pu s'introduire dans le monde que par un abus de la liberté et de la puissance de l'homme. Sa théorie du sublime n'est que celle de Kant légèrement modifiée et mise en rapport avec sa notion du beau; en nous, le sublime est l'élément intelligible absolu de temps, d'espace et de force infinie, représenté à l'imagination; hors de nous, il résulte de la création du temps, de l'espace et de la force, en tant que conditions de la beauté de la nature. De là sa for-

mule : le sublime crée et contient le beau. Enfin, le but de l'art est de réaliser une beauté capable de suppléer à celle de la nature dégradée par le mal et le désordre ; cette beauté n'est qu'une reconstitution de la perfection primitive ou une prophétie de la perfection finale. Tous les arts sont nés, par la force de la parole révélée, écrite ou orale, de l'architecture et de la musique qui expriment l'espace et le temps, ou le sublime dans l'art.

Les philosophes qui ne se contentent pas de vues aussi superficielles sur la beauté en Dieu, en nous et dans la nature, cherchent à approfondir la notion que nous avons du beau et à en saisir les éléments ; quelques-uns s'efforcent en outre de la rattacher à ce qu'il y a de fondamental dans l'être, ainsi qu'aux lois de son développement. Les uns se renferment dans la pensée et analysent la beauté qui lui est propre ; les autres, dont le regard est moins sûr dans ces hautes régions, demandent des secours à la contemplation de la beauté extérieure. Mais tous cherchent ses caractères distinctifs et tâchent de découvrir ce qui fait que tout n'est pas beau dans le monde.

Platon, le père de la théorie des idées dans l'antiquité, est aussi le père de la véritable science du Beau. Cependant on ne trouve pas dans ses dialogues de système complet sur ce sujet, exposé d'une manière méthodique ; pour se rendre compte de ses idées il faut réunir des fragments divers de ses écrits. Ce qui caractérise d'abord son enseignement c'est la séparation complète, absolue, qu'il fait de l'esprit et de la matière ; il dégage la notion du Beau de tout alliage avec un élément sensible et distingue nettement la beauté spirituelle de la beauté corporelle. La plupart de ses dialogues sur le Beau n'ont d'autre objet que d'établir cette différence et de montrer que la véritable beauté doit être saisie dans l'âme et dans les idées. Au-dessus de la beauté qui s'adresse aux sens, il y a la beauté de la science, celle de la vertu et enfin la beauté absolue qui n'appartient qu'à Dieu. Cependant, il y a en nous une notion innée du beau, commune à toute espèce de beauté, et Platon en fait consister les éléments dans l'unité, l'harmonie, l'ordre, la mesure, la proportion, la régularité et la symé-

trie, ce qui comprend l'utilité des parties par rapport à leur but et celle de l'être relativement au sien. Il combat l'opinion qui confond le beau avec ce qui n'est utile qu'au corps, mais il montre que nous recherchons la beauté à cause du bonheur qu'elle nous procure, ce qui est la véritable utilité pour l'âme. La beauté renferme de plus un principe actif qui excite celui qui la contemple à produire à son tour. Platon assimile presque toujours le Beau au Bien, qui est l'objet propre de l'amour; cependant on aperçoit souvent dans ses paroles des traces de distinction; il assigne au Beau le second rang et y voit une sorte de rayonnement du Bien, ce qui est la vraie cause de l'amour et de l'enthousiasme que la beauté nous inspire. D'ailleurs, la beauté absolue n'est pas pour lui l'Amour divin, mais le spectacle des essences et des types intelligibles de toutes les choses, que le Verbe contemple éternellement en lui-même et que notre âme aussi a pu contempler dans une vie antérieure. En punition d'une faute, nous avons été privés de cette vue ineffable et précipités dans le monde des sens; mais lorsque nous apercevons la beauté sur la terre nous nous ressouvenons encore de la beauté véritable. Par la vertu, par la science et par l'art nous tâchons de la réaliser en ce monde. L'art a le même but que les autres ordres de l'activité humaine, la production du bien moral, que l'artiste doit nous faire aimer par l'attrait du beau. La poésie et l'éloquence en sont les formes les plus élevées.

Plotin reproduit la doctrine de Platon dans ses données principales, mais il y introduit quelques vues panthéistiques qui l'altèrent. Comme lui il distingue de la beauté corporelle la beauté purement spirituelle qui éclate dans la vertu, dans les sciences, mais surtout en Dieu où l'âme la contemple en s'unissant à lui. Tout n'est pas beau dans la nature; être et être beau sont deux choses différentes. L'âme apprécie la beauté sensible en comparant les objets à l'idée du beau qu'elle a en elle-même. Or, cette idée nous enseigne que la beauté consiste dans l'unité, l'harmonie, l'ordre et la mesure. Un corps est beau quand il participe à une forme, à une raison ou à une idée qui ramène toutes

ses parties à l'unité et les coordonne. Ce qui est dépourvu de forme est laid. La laideur absolue c'est la matière ou le dernier degré des émanations de l'être absolu. La vertu purifie l'âme; elle lui imprime l'unité et la fait participer à la raison divine, source de toute beauté dans les êtres. La beauté de l'âme c'est l'intelligence avec ses idées, parce que l'âme est faite à l'image de Dieu, en qui l'Intelligence est le lieu éternel du Beau intelligible, rayonnement du Bien et de l'Unité suprême.

Descartes, qui a restauré la théorie des idées dans les temps modernes, ne s'est pas occupé de la notion du Beau, mais deux de ses disciples, Crousaz et le Père André, nous ont laissé des traités sur cette matière. Tous deux sont spiritualistes purs; ils séparent l'esprit de la matière, reconnaissent une beauté particulière pour les êtres qui appartiennent à ces deux ordres différents, et analysent la notion du Beau innée dans l'âme. Crousaz établit avec précision le véritable point de départ des recherches relatives à la science du Beau; c'est à l'intelligence et non au sentiment qu'il faut s'adresser. Puis il montre que l'idée du beau renferme une diversité de parties ramenée à l'unité par le moyen de l'ordre, de la régularité et de la proportion. Mais l'ordre et la proportion ne sont pas indépendants du but de l'être, la notion du beau comprend donc aussi tout ce qui rend une chose propre à remplir sa destination. Il explique le sentiment du beau par l'accord qui existe entre les idées et les sentiments, et par conséquent aussi entre les idées divines réalisées dans la nature et les sentiments que les choses extérieures nous font éprouver. Il attribue le désordre et la laideur à l'introduction du mal dans la création par la chute de l'homme, bien qu'il admette que l'irrégularité de certaines parties soit entrée dans les plans de Dieu. Il trace avec netteté la distinction entre le Beau et le Bon, entre le Beau et la Perfection, entre le Beau et ses effets. Enfin, il applique ses principes aux beautés de la Nature, des Sciences, de la Vertu, de l'Éloquence et de la Religion. Sur tous ces sujets, il a écrit des choses qui méritent encore aujourd'hui d'être méditées, malgré les découvertes nouvelles dans presque toutes les

branches de l'activité humaine et le progrès qui s'est fait dans nos idées. Le Père André est beaucoup plus superficiel que Crousaz. Il fait consister le beau dans l'ordre et dans l'unité; il le divise en beau essentiel, indépendant de toute institution même divine, et qui n'est autre que la notion même du beau, en beau naturel résultant de la volonté de Dieu, mais indépendant de nos opinions, enfin en beau arbitraire ou d'institution purement humaine. Il a appliqué sa définition et sa division du beau aux mœurs, aux œuvres de l'esprit et à la musique.

Nous devons placer ici un philosophe de notre siècle qui s'est occupé du beau pour combattre les prétentions extrêmes du sensualisme, non pas que nous le considérions lui-même comme un spiritualiste bien net et bien profond, sa pensée n'a fait que tourner sur elle-même sans avancer beaucoup, et il s'est plu à amonceler des nuages autour des avenues de la science du beau pour se donner le mérite de les écarter; mais tout en suivant une méthode anti-spiritualiste, il est parvenu à jeter quelque lumière sur un des éléments de la notion du beau, qui n'avait été que faiblement entrevu avant lui. Ce philosophe est Jouffroy. Il ne sépare pas, du moins dans l'état présent, le beau d'un élément sensible et il nie que sa notion comprenne l'ordre et la proportion, entendus comme arrangement des parties d'un tout en vue d'un but ou d'une unité. Il la fait consister uniquement dans le développement de la force ou de l'activité inhérente à l'être. Il nomme ordre absolu le facile développement de la force, et il le présente tantôt comme indéfini, sans terme ni limites, tantôt comme soumis à une loi, c'est-à-dire conforme à un but déterminé; ce développement est, selon lui, le principe et la règle du beau. Il donne le nom d'ordre terrestre au développement de la force contrarié par des obstacles, lequel devient, lorsqu'il y a lutte, la source du sublime. Les arts, pour lui, n'ont d'autre but que l'expression quelle qu'elle soit, et il appelle idéal le signe visible de la force réduit à ce qui lui est essentiel. Quant à l'idéal considéré comme type parfait d'une chose dans la raison, il n'en reconnaît pas l'existence en nous.

Nous venons de montrer les principales phases du développement de la science du Beau. Chacune des grandes écoles en philosophie a produit son système d'esthétique. Mais si, dans cette branche, les idées de Platon surpassent, aujourd'hui encore, en vérité et en profondeur, tout ce qui a été fait par les autres philosophes anciens et modernes, il faut reconnaître que la théorie spiritualiste du Beau, inspirée par sa doctrine philosophique, n'a pas fait d'aussi grands progrès que celles des autres écoles. C'est que l'erreur se propage plus aisément que la vérité. La révolution cartésienne en France, qui a restauré la théorie platonicienne des idées, n'a pu produire d'autres ouvrages sur le Beau que ceux de Crousaz et du Père André, parce qu'elle a été arrêtée dans son développement par la réaction sensualiste et par l'intolérance religieuse. Cependant l'expérience a prouvé qu'en dehors de cette théorie on ne rencontre que des lambeaux de vérités, des contradictions et des conséquences que le bon sens réprouve. Les tentatives de conciliation faites par l'éclectisme ont échoué, parce que la vérité ne peut se concilier avec l'erreur et que ce n'est qu'en partant de données philosophiques certaines qu'il est possible de la reconnaître. Pour déterminer avec certitude les véritables principes de la science du Beau, il fallait donc avant tout revenir à la théorie des idées. Cette théorie a été rétablie et complétée de nos jours par Bordas-Demoulin. C'est d'après les vues nouvelles qu'il a exposées sur la Substance et sur l'Infini que nous avons essayé de résoudre les problèmes que soulève la recherche des principes du Beau et du Sublime. Résumons ici les principales solutions auxquelles nous sommes parvenu.

Lorsque nous rentrons en nous-mêmes et que nous contemplons dans notre intelligence un vaste ensemble de vérités enchaînées les unes aux autres, se rattachant toutes à une seule qui les domine et se fait sentir partout, nous proclamons beau le spectacle qui s'offre ainsi aux regards de notre pensée. Plus notre intelligence est développée, plus ce spectacle nous ravit, éveille en nous l'amour et l'enthousiasme. Nous concevons donc la beauté comme apparaissant dans le développement de notre être spirituel, et de

plus sous les conditions de l'ordre dans nos idées et de l'activité de toutes les puissances qui sont en nous. Or, quand nous cherchons à découvrir ce qui fait le fondement de notre substance spirituelle, nous apercevons sans peine que c'est d'abord une force. Mais la force seule nous échappe dès que nous essayons de la saisir, son essence étant de s'étendre sans limites et de se disperser en tous sens; seule elle ne pourrait donc produire la beauté. Il faut de plus un élément de fixité et de distinction, que nous avons nommé l'étendue intelligible; mais, à son tour, cet élément sans la force est impossible à concevoir; seul il se dissout et ne peut produire des divisions réelles. Nous concevons donc notre substance pensante comme la réunion indissoluble de deux éléments, la force spirituelle et la quantité intelligible, formant unité. C'est dans son développement que la beauté peut apparaître.

Notre intelligence ne nous offre pas à tout instant le spectacle de la beauté. Par conséquent, celle-ci n'est pas une qualité permanente et absolue du développement de l'être. C'est qu'en effet ce développement se conçoit de différentes manières; tantôt la force se déploie avec facilité et énergie, tantôt elle reste comme engourdie ou ne se développe qu'au milieu d'obstacles; la quantité présente des divisions nettes, faciles à réunir entre elles et à rattacher à un centre, ou bien elle se montre confuse et dépourvue d'ordre et de liaison. Dans un cas, le but particulier du développement de la pensée nous apparaît facilement, à tout moment et partout, et nous proclamons qu'il y a beauté; dans l'autre, ce but nous échappe, et nous disons qu'il y a absence de beauté.

Si nous approfondissons ce qui se passe en nous, nous voyons que dès l'instant où est née la pensée dont le développement nous a offert la beauté spirituelle, son but est apparu, et que le développement entier n'a été en quelque sorte que le rayonnement de celui-ci. C'est là ce qui lui a imprimé le cachet de l'unité. L'unité de toute substance se confond donc avec le but de son développement déterminé par son essence même; c'est à cette condition qu'elle est saisissable pour nous. Nous voyons aussi par là que la

beauté étant inséparable d'un but auquel toutes les parties de l'être doivent tendre, sa notion comprend celle de l'utile, puisque dans son acception générale, ce mot désigne tout ce qui est propre à atteindre un but. Mais il ne suffit pas pour que la beauté apparaisse, qu'une force ait un but, et que par suite en se développant elle soit soumise à une loi, car nous concevons des modes différents de développement. Il se peut que celui-ci s'opère avec ordre ou soit privé de cette qualité. Dire que la présence d'un but suffit pour que la force imprime l'ordre et la proportion aux parties d'un être, serait faire un emploi abusif de ces mots. Nous ne donnons les noms d'ordre et de proportion dans le sens strict qu'ils ont, qu'à un arrangement des parties d'un tout, reproduisant constamment l'unité et conduisant d'une manière simple et facile au but ou à l'unité culminante, ce qui implique une égalité de rapports et une progression insensible. Tout ceci ne peut évidemment se rapporter qu'à la quantité, élément de distinction et de mesure dans la substance; la force ne peut apparaître qu'avec plus ou moins de liberté, sans mesure fixe et absolue. Or, ce n'est qu'à la double condition d'un arrangement des parties suivant des rapports d'égalité de plus en plus étroits et de la facile manifestation de la force, que nous reconnaissons de la beauté dans notre pensée ou dans les êtres que notre pensée nous fait connaître. Nous avons donc défini le Beau : une qualité ou une propriété de l'être, en vertu de laquelle toutes les parties dont celui-ci se compose, sont disposées avec ordre selon l'unité déterminée par son essence, et qui permet à la force ou à la vie dont il est animé de se manifester facilement.

La laideur n'a pas précisément des caractères opposés à ceux du beau, car elle peut présenter, du moins en apparence, l'ordre et la facile manifestation de la vie. Son caractère distinctif, c'est le développement vicieux de l'être détourné de son but. Un pareil bouleversement ne saurait être l'œuvre de Dieu; il faut donc qu'il soit le résultat de l'abus que font des créatures libres de leur puissance sur elles-mêmes et sur les autres. Pour apprécier la laideur d'une chose, de même que pour juger de sa beauté, nous

avons donc besoin de connaître son but d'une manière plus ou moins explicite. Cette connaissance nous est donnée dans celle de son type idéal et parfait que nous saisissons en nous et en Dieu.

Dieu est la beauté absolue, parce qu'il contemple éternellement dans l'unité de son Être, saisie par son Intelligence et embrassée par son Amour, le spectacle de l'enchaînement infini et de la subordination de toutes les vérités. Sa perfection absolue exige en lui la vie et l'ordre absolus; par conséquent, sa beauté est nécessaire. Mais en tant qu'il pense les essences et les types éternels des choses relatives, nous concevons que la beauté puisse être absente, parce que de même que l'individu n'épuise pas toutes les qualités du genre auquel il appartient, les types idéaux en Dieu n'épuisent pas ses qualités divines et sa beauté absolue. D'ailleurs, l'ordre et la proportion qui résultent du développement facile de l'être vers un but, sont possibles lorsque ce but est simple ou général, mais lorsqu'il est compliqué par les relations infinies que les idées divines ont entre elles et d'où résulte l'individuation, on comprend qu'il en doit être autrement. La perfection ou l'intégrité des relations d'un être conçu dans l'intelligence divine, ne comporte pas toujours la beauté, et celle-ci n'apparaîtra dans l'idéal que lorsque aucune raison n'empêchera ses éléments substantiels de se développer avec ordre et facilité. Lorsqu'il en sera ainsi, et selon que l'on envisagera les types intelligibles par leur côté général ou leur côté individuel, on aura la beauté essentielle ou la beauté idéale proprement dite. L'une et l'autre pourront nous apparaître en présence des objets extérieurs, par la puissance que nous avons de concevoir le parfait ou l'idéal dans chaque ordre de choses. Toutes les vérités absolues, quelque composées et particulières qu'elles soient, nous sont innées; elles sont permanentes dans l'unité de la pensée qu'elles constituent avec les idées générales, dont elles ne sont d'ailleurs que des combinaisons selon des lois éternelles. Elles sont indépendantes de la perception actuelle, et nous ne faisons jamais que les reconnaître par l'évidence, fait primitif de notre nature spirituelle et

qui n'est que cette vue intérieure à laquelle nous parvenons soit directement par l'intuition, soit indirectement au moyen de diverses opérations de l'esprit, aidé parfois de l'observation extérieure. Or, les types intelligibles, génériques ou individuels, des choses créées, ne sont que des vérités particulières, puisqu'ils ne sont que l'ensemble des raisons ou des rapports qui déterminent la constitution et la forme des êtres.

L'un des deux éléments du beau pouvant prédominer dans le développement de l'être, il faudra distinguer deux genres de beauté : la beauté géométrique et la beauté dynamique ou expressive. Les principales nuances du beau sont : le joli qui est une beauté vive et légère dans des choses petites relativement à nous ou à leur espèce; le gracieux ou la beauté qui résulte de la facilité et de la justesse des mouvements d'un être, et enfin la grandeur que l'on peut définir la beauté géométrique dans des choses dont les dimensions dépassent celles qui sont communes dans leur espèce, ou dont nous nous faisons une idée élevée.

Le sublime n'est pas, comme on l'a cru souvent, une espèce particulière du beau; il s'y rencontre un élément qui le différencie de ce dernier; c'est celui de l'infini absolu. Tout est infini pour la pensée, parce que toute substance est l'égalité d'une unité qui lui est propre et d'une multiplicité sans terme, de parties ou de qualités; mais il y a l'infini absolu qui n'appartient qu'à Dieu et les infinis relatifs des substances créées. Tout infini relatif s'annule devant un infini supérieur et, à plus forte raison, devant l'infini absolu. La pensée qui possède les idées générales et communique avec Dieu au fond d'elle-même, peut passer d'un infini à un autre. Or, lorsqu'elle aperçoit un rayon de la beauté divine, toute autre chose s'annule en présence de celle-ci, et son propre néant lui apparait; c'est là ce qui constitue le sublime. Nous l'avons défini par conséquent : l'opposition qui se fait dans la pensée, par suite de notre union intérieure avec Dieu, de l'infini absolu à un infini relatif, lequel s'annule devant le premier pour laisser apparaître un rayon de la beauté suprême.

Le beau et le sublime sont avant tout objets de l'intelligence,

parce qu'ils consistent dans des rapports et qu'il n'y a que cette faculté en nous qui puisse les saisir et en distinguer les termes. Cependant, outre la diversité ou la multiplicité des rapports, nous trouvons dans le beau l'unité, et celle-ci est l'objet d'une autre faculté, l'amour, principe d'union et de jouissance intérieure, laquelle n'est autre chose que le bien. La beauté est donc à la fois contemplée par l'intelligence et sentie par l'amour; par conséquent elle est inséparable du vrai et du bien, dont elle n'est en réalité que le rayonnement. Son effet sur l'âme est de produire une génération d'idées et de sentiments, parce qu'elle lui offre un moyen facile de développement intérieur et de progression vers le bien et le vrai. Le beau nous est donc utile puisqu'il nous inspire le désir de posséder le bien, en d'autres termes le bonheur. Le sentiment que nous avons du beau, éclairé par la réflexion, est ce que l'on nomme le goût; développé par l'exercice, il suffit souvent pour nous faire reconnaître la beauté sans l'intervention directe du jugement. Enfin, le sublime nous cause un ravissement plus grand que le beau, mais ce ravissement est mêlé de trouble et de crainte, parce que le sentiment de notre néant se joint à l'éblouissement intérieur que nous cause la présence de la beauté infinie qui se dévoile tout à coup à nous.

Le beau étant dans l'ordre éternel une sorte d'émanation du bien, et dans le développement des êtres un moyen particulier de parvenir à leur but, c'est-à-dire de réaliser le bien qui leur est propre, il doit se rencontrer dans les actes par lesquels l'homme se développe dans l'ordre moral. La réalisation de l'idéal de sa nature et des rapports qu'il soutient avec Dieu, avec ses semblables et avec les choses extérieures, est un devoir pour lui, parce que c'est le seul moyen d'arriver au bonheur, son but suprême et son intérêt véritable. La beauté morale ne se montre réellement que dans les moyens par lesquels il réalise le bien, et partout où elle se présente nous avons vu que c'était avec les caractères de l'ordre et de la facile manifestation de la vie de l'âme.

Le but de l'être ou le bien, non plus senti seulement et cause de jouissance intime ou de bonheur, mais saisi par l'intelligence,

constitue son unité. Le développement facile de ses éléments multiples dans l'unité de sa substance, lui communique la beauté. Il n'y a que l'intelligence qui puisse constater ces caractères; par conséquent la beauté intellectuelle est le type de toutes les autres. Elle commence à se réaliser pour nous dans les sciences, dont le but, en effet, est de donner à l'esprit la vue de l'enchaînement des vérités éternelles ou de la beauté divine. Sa première condition est l'unité; le progrès des sciences n'est en réalité que la recherche de l'unité qui relie toutes les vérités acquises. C'est donc l'esprit philosophique qui doit présider à leur développement, et là où nous rencontrons les plus vives aspirations vers l'unité, là aussi nous trouvons une sorte de pressentiment du beau intellectuel presque toujours récompensé par des découvertes heureuses. Les conceptions *a priori*, sans doute, ont leur danger dans les sciences d'observation, mais c'est à elles que ces sciences doivent leurs progrès les plus grands; ceux mêmes qui ont cru s'enfermer dans l'empirisme ont été guidés par elles à leur insu; des expériences faites sans but n'ont jamais produit que de bien faibles résultats.

La beauté dans la nature n'est qu'une image de la beauté spirituelle; mais la distinction des substances oblige à reconnaître que les êtres matériels ont une beauté propre distincte de celle des esprits. Toutefois comme tout est créé sur le modèle des idées éternelles, que nous saisissons en nous et en Dieu, et que d'ailleurs toutes les idées se lient à des sentiments, nous pouvons rencontrer dans les qualités physiques une sorte d'écho des qualités morales. Lorsque la beauté de celles-ci se retrouve ainsi dans celles-là, nons avons la beauté d'expression. Le panthéisme, qui admet l'unité de substance, ne peut reconnaître que cette espèce de beauté dans la nature; il doit nier la beauté purement sensible. Cette dernière échappe également au système qui confond la beauté avec la perfection, et qui prétend qu'un être physique ou spirituel est beau lorsque sa force se manifeste dans toute sa puissance et réalise son type idéal d'une manière complète. La réalisation du type idéal d'un être matériel ne suffit pas pour lui donner de la beauté, il faut de plus l'ordre dans l'arrangement de ses parties et

une certaine facilité de mouvements ou de contours en rapport avec son but. La connaissance plus ou moins vague de celui-ci nous est donnée dans l'idéal que nous percevons en remontant à la perfection de chaque chose. Pour se rendre compte du beau dans la nature, il faut donc aller plus loin que cette correspondance de l'objet avec son type idéal, et analyser tous les moyens extérieurs par lesquels l'être le réalise. Cette analyse nous a montré de nouveau qu'il n'y a de la beauté que là où se rencontrent l'ordre et la facile manifestation de la force ou de la vie.

L'étude de la beauté dans l'art fait apercevoir d'une manière plus claire encore la distinction de l'esprit et de la matière. Le but de l'art est de manifester le monde idéal pour transformer par son action l'homme et la société; le moyen qu'il emploie est une forme sensible revêtue des caractères de la beauté. De là notre définition : l'art est la manifestation de l'idéal par le moyen de la beauté sensible. L'idéal n'étant pas synonyme de beauté, il en résulte que celle-ci n'est pas indispensable au sujet traité, il suffit que le but poursuivi par l'artiste soit moral. Cependant, le progrès dans les idées fait de plus en plus éclater la beauté spirituelle dans les productions des branches supérieures de l'art, la poésie et l'éloquence. La beauté de la forme, au contraire, est essentielle à l'art, et là où elle fait défaut celui-ci n'existe pas; nous ne trouvons tout au plus que des essais qui lui servent de préparation. Le panthéisme qui, dans l'art, comme dans la nature, doit réduire toute la beauté à l'expression, arrive à méconnaître la nécessité de la beauté dans la forme extérieure.

La beauté sensible en éveillant l'amour pour les êtres ou les idées qui en sont revêtus, est un principe d'union et de civilisation dans la société. Mais de plus, par son élément d'ordre, elle habitue l'esprit à l'ordre dans les idées et dans les actions, en d'autres termes, elle prépare à la science et à la vertu. Il n'est donc pas indifférent que les enfants et les hommes aient sans cesse sous les yeux de belles choses. C'est un élément de civilisation dont les anciens ont compris l'importance et qui a corrigé, dans de certaines limites, les conséquences du matérialisme dans

lequel ils étaient plongés. De nos jours on a tort de le négliger; il n'est pas trop de tous les moyens que nous possédons, la science, la morale, l'art et la religion, pour combattre le mal et l'esprit de désordre qui est en nous. Mais il importe aussi de détruire les fausses idées que l'on se fait du beau et de l'art. Les plus funestes sont celles qui réduisent le beau au seul élément de force, se développant sans règle ni mesure, et qui ne donnent à l'art d'autre objet que la simple manifestation de la personnalité de l'artiste, ou bien encore l'expression pour elle-même sans aucun but moral.

C'est du progrès et de la propagation de la philosophie qu'il faut attendre le progrès des arts, de même qu'on leur doit le progrès des sciences. L'artiste, a dit David, doit être philosophe. Mais il ne suffit pas de cette philosophie naturelle que chacun se fait en ramassant quelques idées courantes sur des objets plus ou moins élevés; ce ne serait là en général qu'un amas incohérent d'un petit nombre de vérités et d'une très-grande quantité d'erreurs. C'est à des études sérieuses qu'il doit recourir. Sans doute, l'artiste ne doit pas se mettre à la remorque d'une école philosophique, car nul ne doit abdiquer sa raison, et pour lui, d'ailleurs, il n'y aurait plus d'inspiration possible à ce prix. Mais il faut qu'il puisse profiter des travaux des philosophes pour se faire à lui-même un système. Toutes les vérités se lient dans l'intelligence divine et forment un système parfait. L'homme doit s'efforcer de le découvrir. La haine que l'on manifeste pour les systèmes n'est qu'un prétexte pour s'endormir dans la paresse d'esprit et n'écouter que ses préjugés. Que l'artiste étudie donc les systèmes philosophiques, mais qu'il ne les prenne que pour guide et qu'il ait assez de force pour s'élever par lui-même à la vérité éternelle. Il lui faut une philosophie vivante et non pas quelques connaissances superficielles. Pour cela l'étude de cette science doit faire partie de son éducation. La philosophie habitue l'esprit aux grandes idées et aujourd'hui elle éclaire tout, l'homme, les religions, l'histoire des idées et des révolutions dans l'humanité, la nature extérieure et les changements que notre globe a subis. L'artiste qui resterait étranger aux grandes conquêtes de l'esprit

moderne, serait incapable de remplir sa mission et d'exprimer l'idée de son époque; il pourrait être comparé au soldat qui déserte son poste. De plus, pour appliquer à la forme extérieure la notion du beau, il faut qu'il connaisse celle-ci, car c'est en vain qu'il se fierait au sentiment. Cette notion cependant, comme disait Platon, est la plus difficile de toutes à saisir. Ce n'est qu'en profitant des travaux entrepris dans cette partie de la philosophie que l'on nomme l'esthétique, qu'il y parviendra. Mais il faut aussi que la connaissance plus répandue de la philosophie élève le niveau intellectuel de la société. Si l'artiste doit marcher en avant de son siècle et non pas suivre les caprices de l'opinion publique, il doit cependant se faire comprendre. Que l'on propage donc la philosophie; que l'on abandonne surtout ce faux système de la division du travail appliqué aux études et que l'on a emprunté aux habitudes industrialistes de notre époque. Plus l'horizon de la pensée sera vaste, plus elle-même elle sera forte, mieux aussi elle pourra approfondir certaines parties des connaissances humaines. Or, ce qui recule les bornes de la pensée, ce qui élève et fortifie la raison c'est la philosophie, parce qu'elle est en effet la science universelle et qu'elle nous apprend à pénétrer dans la pensée, à y saisir les fondements de toute chose, c'est-à-dire les idées éternelles du bien, du vrai, du juste et du beau.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES

DU SECOND VOLUME

CHAPITRE VI.

DU BEAU MORAL ET DU BEAU INTELLECTUEL.

§ 1. — *Du Beau moral.*

Caractères de la beauté dans les actions humaines. — De la beauté dans l'ensemble des lois morales. — But des actions : le bien ou la perfection. — Accord du devoir et de l'intérêt. — Accord de l'intérêt général et de l'intérêt individuel. — Subordination rationnelle des devoirs et des intérêts. — Ordre général de la création. — Dépendance mutuelle de tous les êtres créés. — Harmonie dans l'ordre spirituel. Communion des âmes, fondement de l'ordre dans la société. — Harmonie dans l'ordre matériel. Innéité des aptitudes, fondement de la division du travail. — L'élément vital du beau moral c'est la liberté. — La beauté de l'ordre moral résulte du concours de l'action divine et de la liberté humaine. — La beauté considérée dans les religions, — dans les sociétés anciennes et modernes, — dans la famille — et dans les rapports individuels. — De la laideur morale : l'hypocrisie. — De la beauté et de ses nuances dans les caractères. — Du sublime dans les actions humaines. — De la beauté morale spécialement considérée dans les actions. — La vie et la mort de Socrate. 5

§ 2. — *Du Beau intellectuel.*

Caractères de la beauté intellectuelle. — Toutes les sciences se rattachent à l'unité de notre substance spirituelle et ont pour fondement les idées de perfection ou les idées de grandeur. — Unité dans la partie formelle des sciences. — Unité et beauté de la Philosophie. Tous les systèmes se réduisent à quatre, et toutes les erreurs sont des mutilations de la théorie des idées. — De la laideur intellectuelle. — Beauté dans les sciences morales et politiques. — Unité, ordre et enchaînement dans les Mathématiques, — dans la Mécanique, — dans l'Astronomie, — dans la Physique, — dans la Chimie, — dans la Cristallographie, — dans la Botanique, — dans la Zoologie, — et dans la Physiologie. — Cause du développement des sciences dans les temps modernes. — Beauté générale de la science. 57

CHAPITRE VII.

DU BEAU DANS LA NATURE.

§ 1. — *Des conditions générales de la beauté dans la nature.*

Réfutation de l'optimisme au point de vue de la beauté. — De la possibilité de la beauté dans l'ensemble de la création et de l'absence de beauté dans quelques-uns des êtres créés. — Double sens des mots *ordre* et *régularité*. — Tout ne se développe pas avec ordre et régularité dans la nature, quoique tout y obéisse à des lois. — Des causes rationnelles de l'irrégularité dans les êtres créés. — Exemples. — Notion de l'accident. — Conditions de la régularité et de l'ordre dans les individus. — La vie dans les êtres de la nature ne se manifeste pas toujours avec facilité. — Réfutation du système qui confond la beauté avec la perfection. — Des sens qui nous mettent en relation avec la beauté sensible. — De la lumière. — De la beauté dans les parties élémentaires de la nature. — Conditions de la beauté dans l'espace et dans le mouvement. — Des lignes de la beauté et de la grâce. — De la beauté des surfaces et des figures. — Beauté des couleurs et des sons. — De la beauté expressive dans la nature. — Correspondance générale de l'esprit et de la nature; cause des sentiments que celle-ci éveille en nous. — Désordre dans la création. — De la laideur physique. — Du sentiment du sublime éveillé par les choses extérieures. — La beauté dans la nature n'existe que pour l'homme 111

§ 2. — *De quelques beautés particulières de la nature.*

Beauté de la nuit. — Le lever du soleil. — Beauté de quelques sites. — Paysages. — Beautés du règne inorganique. — Beautés du règne végétal. La rose. Le lis. La pensée. — Beautés du règne animal. Le cygne. L'aigle. Le lion. Le cheval. — Beauté physique de l'homme. Ses proportions et ses formes. — Beauté physique de la femme. Explication. — De la beauté expressive de l'homme 174

CHAPITRE VIII.

DU BEAU DANS LES ARTS.

§ 1. — *Théorie générale des Beaux-Arts.*

Du but de l'art. — Besoins auxquels l'art doit satisfaire. — Préjugés contre la supériorité relative des œuvres d'art sur celles de la nature. — Comment il se peut que l'esprit humain s'élève dans l'art au-dessus de la nature. Solutions proposées par l'école catholique et par l'école panthéistique. Véritable solution. — Des faux systèmes sur le but de l'art. — Rapports de la philosophie et de l'art. — Théorie sensualiste : imitation servile de la nature. Réfutation. Ce qu'il y a de vrai dans ce système. Explication de l'attrait qu'offrent dans une reproduction artistique des sujets douloureux ou répugnants dans la réalité. Impuissance du sensualisme à expliquer le véritable but de l'art. — Théorie conceptualiste : conception générale et composition par pièces de rapport. Réfutation. But de l'art selon cette théorie. — Théorie panthéistique. Importance qu'elle accorde à l'art. Deux formes du panthéisme. Idéalisation. Conséquence. Théorie de l'art pour l'art. Théorie du symbolisme. — Théorie spiritualiste de l'art. — Faux système du sentiment. Ses conséquences. — Véritables rapports de la science, de la morale, de la religion et de l'art. — Le but de l'art est la manifestation sensible de l'idéal. — Explication. — De l'emploi de la laideur. — Véritable place du beau dans l'art. — Définition de l'art. — Effets de l'art sur l'homme et sur la société. — Du développement de l'art dans l'humanité. Théorie de Hegel. Coup d'œil historique. — Caractère spécial de l'art moderne sous le double rapport du fond et de la forme. — Classification des arts particuliers. 206

§ 2. — *L'art des jardins.*

Caractères de cet art. — Son importance au point de vue du beau. — Des jardins réguliers. Leurs principes empruntés spécialement à l'élément d'ordre de la beauté. — Exemples : La maison de campagne de Pline en Toscane. La villa Pamphili, la villa d'Este et la villa Aldobrandini. Les châteaux de Marly et de Versailles. — Des jardins pittoresques. Leurs principes déduits de l'élément vital de la beauté. — Exemple : Le château de Blenheim en Angleterre. — Des motifs qui doivent faire proscrire les jardins mixtes. 278

§ 3. — *L'Architecture.*

Ses caractères. — Comment elle exprime l'idéal. — Rapport de l'architecture avec les idées religieuses et philosophiques des différents peuples. — De l'idéal en rapport avec la destination particulière de chaque édifice. — De la beauté extérieure de l'architecture. — De la beauté dans les plans, dans les proportions, dans les formes et dans les ornements. — Union indissoluble du beau et de l'utile dans les œuvres de l'architecture. — Caractères de la beauté dans les trois ordres de l'architecture grecque. — Le Parthénon. — Architecture romaine. — Architecture chrétienne. Beauté de l'architecture gothique. — Architecture de la renaissance. Sa décadence en France au XVIIIe siècle. — Réaction au commencement du XIXe siècle. — Église de Saint-Pierre à Rome. — Tendances actuelles de l'architecture. 295

§ 4. — *La Sculpture.*

Sa supériorité sur l'architecture. — Rôle restreint de l'expression dans la sculpture. — Beauté de la forme extérieure. — Unité et ordre dans la disposition générale. — Unité et mouvement dans les lignes. — Beauté d'expression. — Beauté dans les draperies. — Des bas-reliefs. — De la sculpture polychrome. — Coup d'œil historique sur la sculpture au point de vue de la réalisation du beau. — La sculpture en Grèce. — Style éginétique. — Époque de Phidias. Sculptures du Parthénon. — Époque de Praxitèle. — Dernière époque de l'art grec. L'Apollon du Belvédère. — Sculpture des Romains. — La sculpture au moyen âge. — La sculpture moderne. Les cariatides de Jean Goujon. Le Milon de Puget. La Madeleine pénitente de Canova. Le Moïse de Michel-Ange. — Causes de l'infériorité de la sculpture moderne. 326

§ 5. — *La Peinture.*

La peinture est de tous les arts figuratifs celui qui manifeste le mieux l'idéal. — L'expression ne constitue pas toute la beauté dans la peinture. — Du beau dans la composition, — dans le dessin, — dans le clair-obscur, — dans le coloris — et dans l'expression. — Du fini ; sa beauté propre. — La Descente de croix de Rubens. — La Transfiguration de Raphaël. — De l'état actuel de la peinture. 356

§ 6. — *La Musique.*

. . . . . .

La musique exprime plus particulièrement l'idéal des sentiments. — Des moyens expressifs de la musique : le rhythme, le mouvement, la mesure, le timbre, les modes, les tons, la mélodie et l'harmonie. — Des différentes écoles en musique. Tentatives de conciliation. — De l'union des paroles et de la musique. La Marseillaise. — De l'expression dans la musique indépendante. — De la beauté extérieure de la musique ou de la composition. — De la beauté réalisée par le rhythme, — par la mélodie, — et par l'harmonie. — Importance de l'étude des règles de la composition pour la beauté dans la musique. — Ouverture du Don Juan de Mozart. — Beauté de disposition. Les Huguenots de Meyerbeer 388

§ 7. — *La Poésie.*

Elle manifeste d'une manière complète l'idéal en lui-même et dans sa lutte contre la réalité, mais cette lutte est transportée dans un monde imaginaire créé par le poète.—Développement de l'idéal dans la poésie épique et dans la poésie dramatique. Le Ramâyana. Les poèmes d'Homère. Les tragiques grecs. L'Énéide. La divine comédie du Dante. Les Nibelungen. La Poésie chevaleresque. La Jérusalem délivrée. Le Paradis perdu de Milton. Le théâtre de Shakespeare. Le théâtre français. — La beauté de l'idéal ne constitue pas toute la beauté de la poésie. — Beauté de la forme extérieure. — Unité et diversité dans le langage. — Du vers. — Beauté expressive. — Beauté de la composition. Question des unités. — L'Iliade d'Homère. — L'Œdipe-Roi de Sophocle. — Des conditions nouvelles de la beauté pour la poésie. 424

§ 8. — *L'Éloquence.*

L'Eloquence est la manifestation la plus élevée de l'idéal par le moyen de la beauté extérieure. — Elle est un art. — C'est elle qui agit le plus directement sur les hommes. — Développement de l'idéal dans l'Éloquence. L'éloquence à Athènes et à Rome. L'éloquence de la chaire. L'éloquence judiciaire. L'éloquence de la tribune. — Beauté de la forme extérieure. — Unité et ordre du discours. — Vie de la pensée. — Beautés du style et de l'élocution. — Beauté de l'improvisation. — Discours de Cicéron pour Milon. — Oraison funèbre de la reine d'Angleterre par Bossuet. — Discours de Mirabeau sur la banqueroute. — Beauté de l'éloquence écrite 460

Conclusion 485

ERRATA

PREMIER VOLUME

Page	19, ligne	8,	au lieu de :	*le sens*, lisez : *les sens.*
»	44, »	33,	»	*préservé*, lisez : *préservée.*
»	168, »	28,	»	*délivré*, lisez : *délivrée.*
»	169, »	7,	»	*qu'il*, lisez : *qui.*
»	213, »	22,	»	*n'y*, lisez : *y.*
»	265, »	25,	»	*éclate*, lisez : *éclatent.*
»	355, »	10,	»	*de désir*, lisez : *le désir.*

SECOND VOLUME

Page	109, ligne	30,	au lieu de	*cet*, lisez : *cette.*
»	130, »	13,	»	*polen*, lisez : *pollen.*
»	138, »	27,	»	*elle à qui*, lisez : *à elle que.*
»	161, »	7,	»	*lys*, lisez : *lis.*
»	175, »	9,	»	*de vert et de bleu*, lisez : *de vert ou de bleu.*
»	179, »	6,	»	*le continuel*, lisez : *leur continuel.*
»	180, »	11,	»	*nous pénètre*, lisez : *vous pénètre.*
»	182, »	14,	»	*un énorme stalagmite comme une aute*, lisez : *une énorme stalagmite comme un autel.*
»	215, »	30,	»	*et fixer*, lisez : *et à fixer.*
»	248, »	28,	»	*et l'exécution*, lisez : *et à l'exécution.*
»	250, »	16,	»	*tendances détruiraient*, lisez : *tendances qui détruiraient*
»	274, »	12,	»	*associé*, lisez : *associée.*
»	274, »	34,	»	*le temps est l'espace*, lisez : *le temps et l'espace.*
»	297, »	30,	»	*étrangers*, lisez : *étranges.*
»	333, »	12,	»	*recevait*, lisez : *recevaient.*